ATENEO
DI SCIENZE
LETTERE ARTI
BERGAMO

PRIMUS IN GLORIAM / STUDI PER IL VII CENTENARIO DELLA MORTE DI DANTE 1321—2021

A CURA DI
DARIO
PERSONENI

ATENEO
DI SCIENZE
LETTERE ARTI
BERGAMO

PRIMUS
IN GLORIAM
/ STUDI
PER IL VII
CENTENARIO
DELLA MORTE
DI DANTE
1321—2021

A CURA DI
DARIO
PERSONENI

EDIZIONI
DELL'ATENEO
/ 2023
COLLANA
QUADERNI
/ XXI

ATENEO
DI SCIENZE
LETTERE ARTI
BERGAMO

PRIMUS
IN GLORIAM

Studi per
il VII centenario
della morte di Dante
1321–2021

A CURA DI
Dario Personeni

—

ISBN
978-88-943305-9-5

ISSN
1724-2363

COLLANA
Quaderni dell'Ateneo

EDIZIONI
Ateneo di Scienze
Lettere e Arti
di Bergamo / 2023

STAMPA
febbraio 2023
Faservice Verona

TIRATURA
n. 200 copie

BOOK
+ TYPE DESIGN
Emiliano Cibin
blumilk.net

CARTA
Favini Tree Free
Bamboo Natural
120, 300 g

—

PREZZO
CONSIGLIATO
€ 20,00

V MARIA MENCARONI ZOPPETTI
Premessa

VII DARIO PERSONENI
Introduzione

1 ROSSANA GUGLIELMETTI
Dalla *Visio Pauli*
a Dante: la lunga storia
dei viaggi nell'aldilà

17 DARIO PERSONENI
Un *exemplum* visionario
di Pier Damiani
e il contrappasso

31 MARIANO DELL'OMO
Montecassino, Dante
e quattro personaggi
della *Divina Commedia*.
Testimonianze celebri
nell'Archivio cassinese
per Celestino V, Bonifacio
VIII, Tommaso d'Aquino,
e una recente scoperta
per Manfredi

51 APPENDICE
Un'ignota lettera
originale di Papa Urbano
IV alla regina consorte
d'Inghilterra in favore di
alcuni Senesi già fautori
di Manfredi re di Sicilia

55 MARCO CURSI
Un modello librario
poco noto nella
trasmissione manoscritta
della *Commedia*:
il Dante *da mano*

66 APPARATO ICONOGRAFICO

93 PAOLO CHIESA
La *Monarchia* di Dante:
un pensiero politico
ancora attuale?

107 THOMAS PERSICO
Alberico da Rosciate
commentatore di Dante

119 PAOLA CAPACCIOLI
Dante al Liceo.
Edizioni scolastiche
e metodi ipertestuali

140 APPENDICE
Principali commenti
alla *Commedia*
dantesca dal sec. XIX
ai nostri giorni

145 ELENA BUGINI
Dalle pagine dantesche
alla videoarte: l'esempio
dell'IIS Munari di Crema

165 INDICI
Manoscritti
e documenti d'archivio
—
Nomi di persona

MARIA MENCARONI ZOPPETTI

Vicepresidente Ateneo di Scienze Lettere Arti, Bergamo

Premessa

Sin dalla loro origine le Accademie culturali hanno nutrito la loro evoluzione ripensando i grandi interpreti della cultura italiana e della tradizione letteraria: Dante Alighieri, Francesco Petrarca, Giovanni Boccaccio. Le Tre Corone hanno segnato la storia della nostra civiltà, stimolando il patrimonio di conoscenze, di esperienze spirituali, di espressioni artistiche. Nell'elenco Dante viene sempre al primo posto, non tanto perché nato prima degli altri due, ma soprattutto perché la sua storia, il suo pensiero, la sua incommensurabile e misteriosa forza poetica costituiscono una perenne sfida. Così anche ai giorni nostri di lui si parla e su di lui si scrive con una stupefacente continuità, tra ardui e artificiosi riferimenti, nel tentativo di piegarlo ai bisogni di noi uomini qualunque. Possiamo stupirci e fors'anche indignarci, invece, in Ateneo, reagiamo come si è sempre fatto: proponiamo nuovi studi, ricerche, approcci per avvicinarci alla sua conoscenza, come abbiamo fatto in passato, anche per Petrarca e Boccaccio. Nel 2004, per il Settimo centenario della nascita di Petrarca l'Ateneo di Bergamo ha organizzato, insieme alla Biblioteca Civica e al Centro Studi Tassiani, un convegno e una mostra sul tema "Petrarca a Bergamo. Presenza e memoria". Nel 2013 nella ricorrenza dei settecento anni dalla nascita di Giovanni Boccaccio si è presentato un ciclo di incontri dal titolo "Lievito umano ed estro narrativo".

Nel 2015 a settecentocinquanta anni dalla nascita dell'Alighieri l'Ateneo ha progettato il convegno e il ciclo di incontri "Parliamo di Dante oggi", di cui ha dato pienamente conto nel LXXVIII volume degli Atti. Per quell'occasione che nasceva dalla volontà di comprendere come la fortuna di Dante influenzasse la cultura e l'arte contemporanea, è stata aperta una mostra (nella sede storica dell'Ateneo, in Città Alta) dedicata all'interpretazione dell'Inferno dantesco offerta da Rino Ferrari, l'artista/illustratore che negli anni '60 del Novecento era stato in grado di creare un ciclo genialmente nuovo e di trascinarci "all'inferno in elicottero", come all'epoca aveva scritto Dino Buzzati. E in quella mostra abbiamo anche avuto modo di apprezzare l'idea di un vero e proprio progetto didattico che Ferrari voleva intraprendere per sfruttare i moderni mezzi di comunicazione degli anni del *boom* economico: dalla radio, alla televisione, all'editoria periodica, fino a sognare un "parco tematico" ispirato alla *Divina Commedia*, un grandioso palazzo dantesco al cui interno ripetere il percorso con Virgilio e il po-

eta. E non posso non ricordare un'altra esperienza vissuta in Ateneo dagli studenti del Liceo Scientifico Lorenzo Mascheroni, impegnati in un percorso scuola-lavoro che nel 2015 li mise a confronto proprio con Dante e con la sua grandezza, capace di condurre per mano nel labirinto dei problemi dell'uomo di oggi. Da quell'esperienza i giovani hanno tratto motivo e materiale per costruire un video intitolato "Go straight to Hell", in cui i versi danteschi si intrecciano drammaticamente con immagini, foto, documenti, graffiti e musica *heavy metal.*

Ed ecco nel 2021, nonostante le difficoltà oggettive dovute alle restrizioni e alle chiusure, la ricorrenza dei Settecento anni dalla scomparsa del poeta ha stimolato il Socio Accademico Dario Personeni a costruire il progetto che viene dato alle stampe, e che, come il curatore del libro sottolinea, non vuole essere una celebrazione. Anche in questo volume si offrono prospettive e angolature di ricerca, si approfondiscono riferimenti e temi, si indaga sulla divulgazione e i suoi metodi, si mette in evidenza il ruolo della scuola e di una didattica al passo coi tempi per monitorare i risultati della conoscenza di colui che rimane sempre "Primus in gloriam".

DARIO PERSONENI

Introduzione

Illuminare alcuni aspetti della produzione scritta, del contesto storico-culturale e della ricezione delle opere del poeta fiorentino, primo delle Tre Corone – insieme a Francesco Petrarca e a Giovanni Boccaccio – della nostra tradizione letteraria e figura eminente della cultura occidentale. Con questi obiettivi, tra la fine di settembre e la prima metà di dicembre 2021, in Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti si è tenuto il ciclo di conferenze *«Primus in gloriam». Nel settimo centenario della morte di Dante (1321-2021)*, che ha visto la luce entro un più ampio progetto dedicato ai "Grandi anniversari"[1]. Non una celebrazione formale dell'importante ricorrenza, dunque, ma un tentativo di approfondimento critico, attraverso l'assunzione di prospettive o angolature differenti e l'instaurarsi di un proficuo connubio fra ricerca e divulgazione di alto profilo. Nel corso dei quattro incontri, accompagnati da voci autorevoli, si è cercato di fornire una risposta a diverse questioni, del tutto nuove, poco note o, in alcuni casi, ancora aperte. Il presente volume raccoglie gli atti degli interventi danteschi, che di quegli incontri offrono testimonianza eloquente, secondo l'ordine in cui si sono snodati durante l'anno dedicato al Sommo Poeta.

I due saggi posti in apertura conducono il lettore "a monte", per così dire, di Dante, nell'ambito della letteratura mediolatina, definita da Ernst Robert Curtius «elemento-base da analizzare per lo studio della genesi della *Commedia*»[2]. Sui rapporti che intercorrono fra il poema e la tradizione delle *visiones* – consacrate alla descrizione letteraria del mondo ultraterreno – si sofferma infatti il contributo di Rossana Guglielmetti, nel quale vien messo in evidenza come il repertorio di motivi stabilito dal genere visionario permanga nel capolavoro dantesco, che eredita pure l'insieme delle funzioni acquisite da quella che, all'epoca del fiorentino, era una tradizione ormai millenaria. Prendendo invece come riferimento il resoconto visionistico inserito in una

1 Il titolo scelto per l'iniziativa alludeva e, allo stesso tempo, voleva essere un omaggio alla cultura bilingue dell'Alighieri. La prima parte in latino è tratta da *Monarchia* I 1, che funge da prologo generale, in cui l'autore dimostra di avere già piena consapevolezza del riconoscimento che, grazie al proprio impegno letterario, troverà presso i contemporanei e, soprattutto, presso i posteri.

2 «Accanto alla lirica provenzale ed italiana». Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it., a cura di Roberto Antonelli, Firenze 2002, p. 390.

sua epistola dal monaco camaldolese Pier Damiani, uno degli intellettuali più influenti dell'XI secolo, il saggio di chi scrive si pone l'obiettivo di mostrare come anche la rigogliosa tradizione degli *exempla* relativi al destino oltremondano delle anime – racchiusi in opere dal più marcato livello di letterarietà – abbia senz'altro contribuito alla formazione di quell'immaginario relativo al regno dei morti di cui Dante si è inevitabilmente nutrito.

Nel cuore del poema dantesco e fra le carte di alcuni antichi esemplari del testo ci fanno immergere i lavori di Mariano dell'Omo e di Marco Cursi. Lo studio del primo è incentrato su quattro personalità eminenti dell'epoca di Dante – Celestino V, Bonifacio VIII, Tommaso d'Aquino e Manfredi – che compaiono più o meno nitidamente all'interno della *Commedia* e le cui vicende si intrecciano in maniera inestricabile con quelle del cenobio di Montecassino, *fons et origo* dell'Ordine di san Benedetto. L'Archivio dell'antica istituzione conserva di costoro alcune importanti testimonianze manoscritte che "corredano e corroborano" il messaggio dell'Alighieri, alcune delle quali vengono rese note in questa sede per la prima volta in assoluto. Sulla trasmissione manoscritta del «sacrato poema» (*Par.* XXIII 62) si sofferma, d'altro canto, il saggio di Cursi, che enuclea le caratteristiche materiali di un particolare modello librario che ebbe una certa fortuna per la trasmissione del capolavoro dantesco nei secoli XIV e XV, vale a dire il libretto da mano (o Dantino), ripreso poi dal celebre tipografo Aldo Manuzio con la sua raffinata edizione d'inizio Cinquecento.

Correlato alla *Monarchia*, «*summa* o distillato di teoria politica» dantesca, nella quale l'autore cerca di dimostrare l'assoluta importanza e necessità di questa forma di governo per il genere umano, è il contributo di Paolo Chiesa. Dopo aver enunciato gli aspetti della riflessione dantesca oggi considerabili del tutto anacronistici, egli pone in risalto la notevole, ed anzi crescente, attualità della radice da cui germoglia l'intera speculazione dell'Alighieri: l'unità inscindibile della specie umana, legata da un vincolo di solidarietà che si trasmette nel tempo e nello spazio. Tale unità, voluta da Dio e quindi ineluttabile, supera le barriere geografiche e religiose, e richiede una collettività di realizzazione cui tutti gli uomini sono chiamati.

Filo conduttore degli ultimi tre interventi raccolti nel volume è il tema dell'esegesi e della divulgazione della *Commedia* fra passato e presente. A questo proposito, Thomas Persico si concentra sul *modus operandi* di un "dantista della prima ora", vale a dire il giureconsulto bergamasco Alberico da Rosciate, autore di un ampio commentario in latino alle tre cantiche del poema nella prima metà del secolo XIV. Alla luce di un suo studio puntuale, la fatica esegetica albericiana non risulta del tutto dipendente da quella, in volgare, del bolognese Jacomo (o Jacopo) della Lana ma racchiude porzioni originali. Cardini su cui si muove il contributo di Paola Capaccioli sono, invece, la storia

dell'esegesi dantesca e delle edizioni commentate del poema *ad usum* della scuola italiana, con particolare riguardo al periodo moderno-contemporaneo. Dei maggiori commentari vengono di volta in volta evidenziate le caratteristiche salienti e viene pure riservato uno spazio di riflessione in merito alle tendenze più recenti. Chiude il contributo un inedito *specimen* di una lettura ipertestuale della *Commedia*, incentrata sul tema della pietà manifestata dal poeta lungo il suo viaggio infernale. All'esplicitazione delle sorprendenti potenzialità espressive offerte dalla moderna videoarte per rendere in immagine, talvolta rielaborandoli, i versi danteschi, e per una loro divulgazione presso il più ampio pubblico, è consacrato infine l'intervento di Elena Bugini, che offre resoconto dettagliato dell'esperienza vissuta, in tempi non facili di pandemia, da alcuni studenti del Liceo Artistico Bruno Munari di Crema per la realizzazione dell'opera *A riveder le stelle?*, vincitrice del premio della giuria 2021 del *Foggia Film Festival*.

Attraverso il metaforico viaggio compiuto – dalla produzione letteraria mediolatina alla creazione di "pitture digitali" che riecheggiano episodi specifici della *Commedia* – si è riusciti, o almeno così crediamo, non solo a riscoprire un uomo dal "multiforme ingegno" ed alcuni luoghi dei testi usciti dalla sua penna, ma anche ad intravedere meglio varie tessere del complesso mosaico della cultura medievale nonché di quella posteriore, che alle opere di Dante ha dedicato (e continua a dedicare) attenzione e dalle quali opere, nei modi più diversi, ha tratto (e continua a trarre) linfa ispiratrice.

Desidero ora ringraziare quanti hanno reso possibile, direttamente o indirettamente, la realizzazione del ciclo di conferenze – le cui videoregistrazioni restano a disposizione sul canale *Youtube* dell'Ateneo – e la pubblicazione del presente volume. In primo luogo un grazie, *toto corde*, alla prof.ssa Maria Mencaroni Zoppetti, già Presidente dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, per aver creduto fin da subito nel progetto e per averlo seguito con premurosa attenzione fino al termine. Senza il sostegno da parte sua, l'iniziativa dantesca e la miscellanea di studi non avrebbero mai visto la luce. Grazie molte anche agli autori per la cortese disponibilità e per la preziosa collaborazione: l'idea, in assenza del loro fondamentale apporto, non avrebbe potuto sostanziarsi. Non ultimo per importanza, un vivo ringraziamento a tutti coloro che hanno seguito, in presenza o da remoto, il nostro percorso in occasione dei settecento anni dalla morte del Sommo Poeta, non "ombra del passato" ma autore che continua a vivere e che comunica, ancora oggi, agli uomini e alle donne in cerca di sapienza e di bellezza.

ROSSANA GUGLIELMETTI

Dalla *Visio Pauli* a Dante: la lunga storia dei viaggi nell'aldilà

Pur nella sua indiscutibile unicità, la *Commedia* reinterpreta generi e modelli preesistenti. Il Dante autore dichiara fin dal principio quali sono i suoi riferimenti fondanti, attraverso la celebre obiezione che il Dante personaggio rivolge a Virgilio in *Inferno* II, dopo avere scoperto che gli si prospetta un'esperienza privilegiata, quella di un viaggio nei regni dell'aldilà. Nel suo discorso – volto a dichiararsi indegno di questo viaggio – Dante fa due allusioni molto precise: la prima a Enea, la seconda a Paolo.

> Tu dici che di Silvïo il parente,
> corruttibile ancora, ad immortale
> secolo andò, e fu sensibilmente.
> (...)
>
> Andovvi poi lo Vas d'elezïone,
> per recarne conforto a quella fede
> ch'è principio a la via di salvazione.
>
> Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede?
> Io non Enëa, io non Paulo sono;
> me degno a ciò né io né altri 'l crede.
>
> [*If.* II 13-15, 28-33][1]

Che cosa significa questa obiezione di Dante, che come sappiamo Virgilio respingerà? È il modo per segnalare al lettore che nella scelta della cornice letteraria del viaggio nell'aldilà vi è l'intento di collocarsi in una doppia tradizione. Una, facilmente riconoscibile, è quella della catàbasi classica, della discesa agli inferi che, come Enea, altri personaggi dell'antichità hanno compiuto (Teseo, Orfeo, Eracle, in certo senso Odisseo pur non entrandovi fisicamente). Essa, nella forma datale da Virgilio nel VI libro dell'*Eneide*, è con evidenza un elemento che sostanzia soprattutto la topografia dell'*Inferno* e molti dei personaggi che vi si incontrano, specialmente nel ruolo di custodi; ma consegna a Dante anche una componente più profonda, di natura 'funzionale'. Tipico delle catàbasi antiche era lo scopo pragmatico del viaggio, spesso

1 Le citazioni della *Commedia* seguono il testo critico di Giorgio Petrocchi.

realizzato nell'incontro del protagonista con interlocutori precisi: non – come sarà in chiave cristiana – un'edificazione morale del viaggiatore, ma la sottrazione agli inferi di una persona o un oggetto, oppure il colloquio con qualcuno che potrà dare informazioni decisive per la vita nell'aldiquà (l'unica dimensione che realmente conta). Questo è chiaramente il modo con cui Virgilio usa questo motivo letterario, facendo sì che Anchise, profetizzando a Enea il futuro glorioso di Roma, esprima la visione politica che egli intende trasmettere attraverso il poema. Dante ne è perfettamente consapevole, e del resto anche la tradizione visionaria medievale prima di lui aveva saputo far tesoro di questa potenzialità militante della rivelazione ricevuta nell'altro mondo, come vedremo.

Se il senso e la dimensione del debito virgiliano sono ben chiari e universalmente riconosciuti dalla critica, più problematico e discusso è invece il riferimento a Paolo. A un primo livello, è ovvio il richiamo – infatti costante nei commenti all'*Inferno* – al cap. 12 della *Seconda epistola ai Corinzi*, nel quale san Paolo allude con pochi, criptici cenni ad un'esperienza di rapimento mistico che formalmente è attribuita a una terza persona, ma certo deve intendersi come propria:

> [2]Conosco un uomo in Cristo che, quattordici anni fa – se con il corpo o fuori del corpo non lo so, lo sa Dio – fu rapito fino al terzo cielo. [3]E so che quest'uomo – se con il corpo o senza corpo non lo so, lo sa Dio – [4]fu rapito in paradiso e udì parole indicibili che non è lecito ad alcuno pronunziare.

Dunque un'esperienza estatica, limitata all'ambiente paradisiaco (il «terzo cielo»), ineffabile, che già di per sé potrebbe giustificare la menzione di Paolo come altro 'viaggiatore dell'aldilà'. Il punto dibattuto è se Dante avesse in mente solo questo, nel momento in cui si metteva in relazione contemporaneamente con Enea e con Paolo. E la risposta che una lunga tradizione di studi ci permette ormai di dare è che no, il nome dell'Apostolo delle genti portava con sé altri sottintesi. Benché vari commentatori continuino a negarlo, come in un'ansia di non compromettere il Divino Poeta con una letteratura inferiore, Dante era certamente consapevole che accanto a *2 Corinzi* esisteva e sarebbe venuto alla mente dei suoi lettori un altro, ben più ricco racconto, che vedeva Paolo protagonista di un'esplorazione completa dei regni oltremondani. Si tratta di quella che abitualmente è chiamata *Visio Pauli*, dal titolo con cui più comunemente circolò in latino, o Apocalisse di Paolo, con riferimento al titolo dell'originale greco[2]. Come quest'ultimo suggerisce, lo scritto appartiene a quel genere apocalittico che conobbe ampio sviluppo nel periodo intertestamentario e nei primi secoli cristiani (dando luogo anche all'unica Apocalisse riconosciuta come canonica, quella di Giovanni): rivelazioni sui tempi messianici e sulle realtà escatologiche che si volevano concesse a personaggi autorevoli (Enoch, Isaia, san Pietro...), nelle quali trovava posto anche la descrizione della sorte ultraterrena dei giusti e dei dannati. Specialmente per i cristiani, in attesa della promessa della resurrezione e della vita eterna, narrazioni di questo tipo servivano a rispondere anche a una domanda divenuta urgente: lo stato delle anime dopo la morte. Dopo i primi decenni di diffusione del *kerygma* cristiano, diventa evidente il differimento della *parusia*, il ritorno di Cristo atteso come imminente dalle prime generazioni; i fedeli nel mentre muoiono senza vedere questo evento, e inevitabilmente si pone il problema di che cosa accada delle loro anime in quel tempo intermedio tra la morte individuale e il giudizio universale che arriverà alla fine dei tempi. Il genere apocalittico e poi delle visioni dell'aldilà risponderà a questa domanda.

Tra questi apocrifi, fu proprio quello con protagonista san Paolo, che al cenno di *2 Corinzi* dà ampio e fantasioso sviluppo narrativo, a conoscere la maggior fortuna in Occidente, grazie a una pressoché immediata traduzione latina che ne fece sostanzialmente l'archetipo di un intero genere letterario; ed è in questo genere che evidentemente Dante intende collocarsi.[3] Collocarsi a modo suo, superandolo come sempre, perché segno di ogni esperienza letteraria che Dante ha attraversato è la rivisitazione a un livello più alto di quanto ricevuto dalla tradizione. Al tempo stesso, è chiaro il suo profondo radicamento in questo genere, di cui raccoglie tutta l'eredità, sia in termini di *topoi*, ossia di motivi ricorrenti, sia in termini di funzioni. Motivi e funzioni che si accumularono e articolarono lungo secoli, in decine di racconti

2 Sul problema della data e del contesto di composizione del testo greco cfr. almeno Pierluigi Piovanelli, *Les origines de l'*Apocalypse de Paul *reconsidérées*, "Apocrypha", IV, a. 1993, pp. 25-64 e Claude Carozzi, *Eschatologie et au-delà: recherches sur l'Apocalypse de Paul*, Aix-en-Provence 1994 (che pubblica anche due delle versioni latine estese). Il testo latino, nella sua articolazione redazionale complessa e mutevole nel tempo, è stato edito più volte, affiancando più versioni: cfr. Theodore Silverstein, *Visio Sancti Pauli : The History of the Apocalypse in Latin Together with Nine Texts*, London 1935; il volume di Carozzi appena citato; Theodore Silverstein, Anthony Hilhorst (ed.), *Apocalypse of Paul : A New Critical Edition of Three Long Latin Versions*, Genève 1997; Lenka Jiroušková (ed.), *Die* Visio Pauli*: Wege und Wandlungen einer orientalischen Apokryphe im lateinischen Mittelalter unter Einschluss der alttschechischen und deutschsprachigen Textzeugen*, Leiden-Boston 2006.

3 Per una panoramica sul genere visionario, punto di riferimento imprescindibile è Claude Carozzi, *Le voyage de l'âme dans l'au-delà d'après la littérature latine: V^me^-XIII^me^ siècle*, Roma 1994; utili anche Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982; e Alison Morgan, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma 2013.

visionari strutturati e autonomi, come anche di inserti occasionali in opere di altra natura (storiografiche, agiografiche, omiletiche...).

Sarà uno di questi *topoi* approdati anche alla *Commedia* a guidarci nella storia del genere e delle sue diverse declinazioni e sfaccettature, ossia il motivo dell'immersione graduale dei dannati. Pur presente anche altrove nell'*Inferno*, la pena dell'immersione in un liquido per sua natura afflittivo trova la sua versione più compiuta e precisa nel canto XII, nel primo girone del settimo cerchio, nel quale sono puniti i violenti contro il prossimo (omicidi o predoni). I dannati, sotto la sorveglianza dei Centauri, giacciono in un fiume di sangue bollente – la rilettura dantesca del virgiliano Flegetonte – a livelli diversi in ragione della gravità delle loro colpe:

> Or ci movemmo con la scorta fida
> lungo la proda del bollor vermiglio,
> dove i bolliti facieno alte strida.
>
> Io vidi gente sotto infino al ciglio;
> e 'l gran centauro disse: «E' son tiranni
> che dier nel sangue e ne l'aver di piglio.
> (...)
>
> Poco più oltre il centauro s'affisse
> sovr' una gente che 'nfino a la gola
> parea che di quel bulicame uscisse.
>
> Mostrocci un'ombra da l'un canto sola,
> dicendo: «Colui fesse in grembo a Dio
> lo cor che 'n su Tamisi ancor si cola».
>
> Poi vidi gente che di fuor del rio
> tenean la testa e ancor tutto 'l casso;
> e di costoro assai riconobb' io.
>
> Così a più a più si facea basso
> quel sangue, sì che cocea pur li piedi;
> e quindi fu del fosso il nostro passo.
>
> [*If.* XII 100-105, 115-126]

Come spiega il centauro Nesso, i primi dannati che si incontrano, immersi fino all'altezza delle ciglia, sono i tiranni, vale a dire coloro che hanno versato sangue e depredato i beni altrui più di chiunque altro. Il livello successivo è quello dell'immersione fino alla gola, destinato alla categoria degli assassini potremmo dire più 'occasionali', figura esemplare dei quali è Guido di Montfort, che pochi decenni prima aveva ucciso il cugino del re d'Inghilterra colpendolo al cuore in chiesa; cuore che ancora si venerava a Londra, sul Tamigi. A seguire, dannati che emergono dal sangue anche con tutto il busto, fino ad arrivare a essere lambiti dal fiume ribollente solo all'altezza dei piedi, in una progressione inversa che rispecchia la minor gravità della colpa.

Di nuovo, se cerchiamo che cosa dicano dell'episodio i commenti al canto XII, troviamo immediatamente citato, com'è ovvio, il VI libro dell'*Eneide*, per quel Flegetonte fiume di fiamme che circonda le mura del Tartaro; di esso, tuttavia, Dante sfrutta qui poco più che il nome. Da dove gli viene tutto il resto della rappresentazione? Dall'intera tradizione visionaria, a partire dal suo modello primo, la *Visio Pauli*. Giunto a visitare l'inferno dopo un lungo percorso attraverso le sfere celesti, quindi i luoghi deputati ai giusti, l'Apostolo assiste fra l'altro a questa scena[4]:

> E vidi lì un fiume ardente di fuoco e, entrato, c'era una moltitudine di uomini e donne immersa fino alle ginocchia e alcuni uomini fino all'ombelico, altri fino alle labbra, altri ancora fino ai capelli; interrogai l'angelo e chiesi: «Signore, chi sono costoro nel fiume di fuoco?». Rispose l'angelo: «Quelli *né caldi né freddi*, che non sono stati trovati nel numero dei giusti né in quello degli empi. Questi infatti spesero il loro tempo sulla terra dedicando qualche giorno alle preghiere, ma altri al peccato e alla fornicazione fino alla morte». E domandai: «Signore, chi sono costoro che sono immersi fino alle ginocchia?». Mi rispose: «Sono quelli che appena usciti di chiesa si danno a chiacchiere vuote. Invece questi immersi fino all'ombelico sono quelli che dopo aver fatto la comunione con il corpo e il sangue di Cristo vanno e si danno alla fornicazione, e non hanno smesso di peccare fino alla morte. Quelli immersi fino alle labbra sono i detrattori che si riuniscono nella chiesa di Dio; quelli immersi fino alle sopracciglia sono quelli che amano la malignità e agiscono per il male del loro prossimo».

L'angelo sostanzialmente spiega che l'immersione è commisurata alla gravità dei peccati; possiamo anche, fra l'altro, riconoscere come i primi germogli del concetto di contrappasso, per esempio nel legare la fornicazione all'immersione fino all'ombelico, i peccati commessi tramite la parola all'immersione fino alla bocca, o la malevolenza verso il prossimo all'immersione fino agli occhi, attraverso i quali passa l'invidia.

È insomma la *Visio Pauli* che ha fondato questo *topos*, come ha fondato il genere stesso. Un genere che evolve, dapprima, attraverso racconti – più o meno estesi – inseriti in opere di altra tipologia: epi-

4 Traduzione mia, sulla base del testo latino edito da Carozzi, *Eschatologie et au-delà...* cit.

stole, scritti storiografici, vite di santi. Meritano di essere citati in particolare i *Dialogi* di Gregorio Magno, che nel IV libro dedicato a tracciare una concezione dell'aldilà teologicamente accettabile propongono svariati episodi di descrizione di realtà infernali e purgatoriali, destinati a restare un punto fermo nell'immaginario successivo[5]. A partire dall'VIII secolo, tuttavia, il genere si fa anche autonomo, con le prime visioni che costituiscono opere a sé stanti. Lungo questo processo, va notato, cambia il tipo di protagonista: non più un apostolo o padre veterotestamentario come negli apocrifi, talvolta ancora un santo ma per lo più un uomo umile, un semplice monaco se non un laico per il quale la visione diventa anche un'occasione penitenziale. Il protagonista, dunque, non è più soltanto qualcuno la cui santità è fuori discussione e cui Dio concede il privilegio del viaggio nell'aldilà perché possa ammaestrare gli altri cristiani, ma diventa un personaggio che per primo ha bisogno di una sua redenzione e porta questa testimonianza ad altri, che proprio per questo possono fra l'altro immedesimarsi in lui e in questo suo percorso di riscatto spirituale. Il genere delle visioni ha infatti una palese funzione pedagogica, come alcune di esse dichiarano fin dal prologo in termini molto schietti. Non vi è niente di più efficace per ottenere un buon comportamento da parte dei cristiani – spiegano – che terrorizzarli con la prospettiva di tormenti spaventosi nell'inferno o piuttosto incoraggiarli con la prospettiva di meravigliose gioie da raggiungere nel paradiso.

Un altro elemento che accomuna le visioni successive alla *Visio Pauli*, dove l'Apostolo coincideva con il narratore stesso, è quello della mediazione redazionale. La cornice è normalmente una morte apparente dalla quale il visionario si risveglia, raccontando la sua esperienza a un'altra persona – un chierico o monaco, spesso in ruoli di responsabilità, che possa dare quindi un'autorevolezza al suo resoconto –, ed è quest'ultima a darle forma scritta, nel doppio ruolo di redattore e testimone della veridicità dell'esperienza stessa.

Il contesto geografico che soprattutto contribuisce allo sviluppo del genere nell'Alto Medioevo (e manterrà una sua speciale prolificità anche nei secoli successivi) è quello insulare: sono autori irlandesi e anglosassoni a praticarlo con gli esiti più importanti e strutturati, creando modelli efficaci nel rilanciare questa forma letteraria anche nel resto dell'Europa latina. Uno su tutti, Beda, con i racconti visionari inseriti nella sua *Historia ecclesiastica gentis Anglorum*[6]. Il più importante fra questi, la visione di Drithelm, offre peraltro la più nitida rappresentazione della concezione quadripartita dell'aldilà dominante nel Medioevo, per cui a una regione purgatoriale dove le anime colpevoli ma non dannate sono tormentate si affianca anche una regione amena, benché ancora priva della visione di Dio, destinata alle anime virtuose ma non perfette in attesa di accedere al paradiso.

È però a un altro autore dell'VIII secolo che ci rivolgiamo per proseguire nel nostro percorso sul motivo dell'immersione graduale: Wynfrith (che prese il nome latino di Bonifacio), il più importante missionario anglosassone sul Continente nonché collaboratore di Pipino il Breve nella riforma della chiesa franca. Una sua epistola riporta la visione di un monaco dell'abbazia di Wenlock (oggi nello Shropshire), nella quale ricompare il nostro fiume[7]:

> Vedeva anche un fiume di fuoco e pece che ribolliva e ardeva, uno spettacolo veramente spaventoso e raccapricciante. Sopra c'era un ponte di legno, al quale le anime sante e gloriose si affrettavano desiderose di passare sull'altra riva. E alcune, senza la minima esitazione, passavano di là, altre invece scivolando dal ponte cadevano nel fiume infernale, e alcune erano immerse quasi interamente, altre solo in parte, per esempio alcune fino alle ginocchia, alcune fino alla vita, alcune fino alle ascelle.

A prima vista parrebbe la stessa situazione della *Visio Pauli*, solo arricchita del motivo complementare del ponte probatorio già introdotto nella topica del genere da Gregorio Magno. Un ponte dalle lontane origini orientali, la cui funzione è mettere alla prova le anime: quelle degne di passare al regno paradisiaco lo oltrepassano senza difficoltà, mentre alle indegne tocca la caduta ora in un fiume di fuoco, ora in un baratro infestato di mostri, comunque in un luogo di tormento. In realtà, in questo caso il passaggio per il ponte cambia il registro e il ruolo del fiume, in quanto – come poi si preciserà – queste anime immerse per gradi diversi a seconda della gravità del peccato stanno scontando una purificazione, che le porterà a fuoriuscire risalendo la riva dalla parte opposta, divenute degne del paradiso. In sostanza dunque, per usare un termine che Wynfrid ancora non avrebbe adottato, questo fiume è un purgatorio.

È opportuno soffermarsi su questo punto. Noi siamo molto condizionati dalla visione che soprattutto Jacques Le Goff, nella sua

5 Il testo, con traduzione italiana, si può leggere in: Salvatore Pricoco, Manlio Simonetti (ed.), Gregorio Magno, *Storie di santi e di diavoli*, Milano 1992.

6 Edizione di riferimento, con traduzione italiana, è: Michael Lapidge, Paolo Chiesa (ed.), Beda, *Storia ecclesiastica degli Angli*, 2 voll., Milano 2008-2010.

7 Testo latino e traduzione dell'epistola 10 sono accessibili nell'antologia: Maria Pia Ciccarese (a cura di), *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze 1987, da cui citiamo. L'edizione di riferimento per il latino, ivi riprodotta, si legge in *Epistolae Merowingici et Karolini Aevi*, I, Berlin 1892 (MGH Epistolae III).

celebre ricostruzione della storia del 'terzo regno' dell'aldilà, ci ha trasmesso di questo luogo: l'idea cioè di una nascita piuttosto tardiva, consolidatasi solo nel XII secolo prima della consacrazione dottrinale nel 1274. Tuttavia, se è vero che la trasformazione dell'*ignis purgatorius* di ascendenza paolina[8] in una definizione che lascia l'aggettivo come sostantivo autonomo appare così tardi, il concetto in sé di un luogo di sofferenza espiatoria è quasi sempre esistito. Già nei primissimi secoli cristiani al tempo intermedio fra la morte dell'individuo e il giudizio finale vediamo associata questa opportunità di purificazione, ed uno degli sviluppi più caratteristici del genere visionario è proprio contribuire a dar forma sempre più definita allo spazio dove essa avviene, narrando di tormenti e luoghi a ciò deputati. Tormenti e luoghi che, nati con una caratterizzazione pienamente infernale e spesso non ben distinti topograficamente dall'inferno vero e proprio né strutturati in un insieme coerente, acquistano funzione diversa. Il modo in cui sono concepiti è infatti molto lontano da come noi tendiamo a immaginarli pensando a Dante, per cui il purgatorio è nettamente distinto dal regno della dannazione, sereno pur nell'asprezza delle sue pene, caratterizzato dalla preghiera e dall'armonia, abitato da rassicuranti angeli. Ma questa è innovazione di Dante. Il purgatorio delle visioni precedenti risente invece di un condizionamento biblico, ossia del modo come i lettori della Vulgata hanno avuto accesso al Salmo 86, il cui versetto 13 *eruisti animam meam de inferno inferiori* suggeriva che gli inferni fossero due; l'espressione ebraica originaria significava 'dal profondo dell'inferno' ma così tradotta in latino, per ovvia deduzione, ha condotto a pensare che esistesse un livello inferiore dell'inferno – quello della dannazione vera e propria – ma anche un livello superiore, sede di tormenti terribili ma temporanei, volti appunto alla purificazione delle anime.

Aver introdotto la 'terza via' di una purgazione dopo la morte è un utile strumento per la pastorale della Chiesa: se i peccatori non si sentono già ormai perduti per la salvezza ma possono contare su un recupero oltre il tempo e i mezzi di questa vita, più facilmente si affideranno alla mediazione ecclesiastica per essere guidati in questa espiazione, che comincia in vita ma si completerà poi. Vi è inoltre un risvolto affettivamente importante per i sopravvissuti al defunto, cui è offerta la possibilità di contribuire alla sua salvezza con elemosine, messe e preghiere di suffragio, a loro volta guidati dai loro sacerdoti.

8 La nozione di un passaggio attraverso il fuoco come purificazione che permette l'accesso alla salvezza eterna dipende da una breve allusione nella *Prima lettera ai Corinzi* (3, 13-15); il linguaggio teologico vi si riferisce con l'espressione *ignis purgatorius*, che a sua volta dà origine, in testi del XII secolo, al sostantivo con cui si designa il luogo deputato a tale purificazione.

L'importanza che questa idea assume nella pastorale ha il suo perfetto *pendant* nel fatto che le visioni dell'aldilà sviluppano sempre di più proprio questa parte purgatoriale, a scapito della descrizione del vero inferno e del paradiso (a volte persino del tutto assenti dal quadro, come realtà inattingibili dal visionario).

Vi è poi un altro sviluppo interessante che il genere attraversa e di cui si ha un esempio ancora nella narrazione di Wynfrith. Il monaco protagonista assiste alla scena della morte e dannazione del re di Mercia (uno dei regni anglosassoni del tempo) – fra l'altro raccontata come fosse una profezia dell'evento, retrodatando l'epoca dell'esperienza del protagonista nell'aldilà: un espediente molto simile a quello che usa Dante nel celebre episodio di Niccolò III in *Inferno* XIX, quando fa annunciare al papa già dannato il prossimo arrivo nella bolgia dei simoniaci di Bonifacio VIII, ancora vivente nel 1300, anno fittizio del viaggio. Al di là di questo dettaglio, tuttavia, ciò che conta è come le visioni comincino a popolarsi non più solo di categorie astratte di peccatori ma anche di personaggi reali, anche importanti (come un sovrano), con una conseguenza di grande rilievo: il visionario, in tal modo, non è più soltanto spettatore della struttura dell'aldilà e latore di ammonimenti morali generali, ma diventa il testimone delle sorti individuali di precise persone. La visione cristiana, così, torna in un certo senso a saldarsi con quella che era una funzione della catàbasi classica, come accennavamo all'inizio, vale a dire la dimensione politica, perché se il viaggiatore nell'aldilà ha la possibilità di assistere al giudizio divino emesso nei confronti di sovrani, potenti, alti ecclesiastici, significa che è abilitato da Dio a trasmettere un messaggio sul governo temporale o spirituale del mondo. In altri termini, chi redige una visione trova tramite questa finzione letteraria il modo più efficace di accreditare il proprio giudizio sulla realtà e sul presente, conferendogli l'autorevolezza di una sentenza divina.

Ho parlato di finzione, come noi oggi vediamo simili racconti, ma va ricordato che i loro lettori e ascoltatori credevano per lo più alla verità di queste esperienze. Lo strumento politico che essi rappresentavano era efficace al punto che in età carolingia noi troviamo ormai esclusivamente visioni scritte in questa chiave politica, nelle quali si esprimono precisi giudizi sul comportamento di Carlo Magno, Ludovico il Pio e altri imperatori (puniti nell'aldilà o minacciati di punizione), nonché su quali dovrebbero essere gli orientamenti di riforma dell'impero stesso o addirittura su questioni di successione al trono. Assistiamo ai primi esperimenti di qualcosa che per Dante sarà essenziale: il ruolo politico e profetico del visionario, quale tramite appunto del giudizio divino di cui è informato per una rivelazione diretta, che lo pone da questo punto di vista al di sopra anche dell'autorità ecclesiastica.

In una di queste visioni carolinge ritroviamo il nostro tema del

fiume. Si tratta di quella attribuita a Carlo il Grosso, ultimo degli imperatori a tentare, negli anni '80 del IX secolo, la riunificazione dei territori un tempo governati da Carlo Magno (il testo mira in particolare a sostenere uno degli eredi in lizza). In questo caso il motivo prende la forma di paludi e fiumi dove scorrono metalli fusi[9]:

> E così salimmo per montagne di fuoco altissime, dalle quali nascevano paludi e fiumi incandescenti e ogni genere di metallo ribollente, dove incontrai innumerevoli anime di uomini e principi di mio padre e dei miei fratelli, alcune precipitate lì fino ai capelli, altre fino al mento, altre fino all'ombelico, e gridarono verso di me tra i lamenti: «Da vivi ci piaceva, con te, con tuo padre e con i tuoi fratelli e i tuoi zii, far guerra, uccidere e saccheggiare per amore dei beni terreni. Per questo siamo tormentati in questi fiumi ribollenti e nei diversi metalli».

Il protagonista incontra dunque l'élite di corte, l'establishment che circondava il padre, afflitto di nuovo da un'immersione graduale. Qual è il peccato per il quale queste anime sono così tormentate?

Se volessimo parafrasare la spiegazione che essi rivolgono a Carlo, costoro sono i violenti contro il prossimo e i suoi beni, esattamente la categoria alla quale Dante assegna la stessa pena. Inevitabile chiedersi se sia una coincidenza fortuita o se questo antecedente carolingio gli fosse noto. Senza che si possa dare una risposta sicura, va detto che la *Visio Karoli Crassi* fu uno dei testi più diffusi, grazie anche al fatto di essere incorporata in più opere storiche e enciclopediche[10]: uno dei testi, pertanto, cui Dante aveva ogni opportunità di accedere.

Dopo queste reinterpretazioni carolinge in chiave politica, il genere delle visioni continua a svilupparsi fino a toccare il suo culmine nel XII secolo. Non solo si redigono numerosi resoconti visionari, ma essi per lo più diventano molto più estesi, narrativamente raffinati, efficaci. È il momento della maturità di questa tradizione, che continua a ereditare dei *topoi* consolidati ma sa anche rinnovarli, elaborare soluzioni creative sia nella configurazione dei luoghi ultraterreni sia nelle interazioni dei protagonisti con le loro guide e i personaggi che

9 Traduzione mia sulla base del testo latino edito in: Franco Cavazza, *La* Visio Karoli (Crassi)*, gli* excerpta historica *(pertinenti ai Carolingi) e il poemetto «Cesar tantus eras» nel Codex Oxoniensis, Bodleian Library, Ms. Lat. class. D. 39 (L)*, "Sileno. Rivista di studi classici e cristiani", XXV, a. 1999, pp. 21-50.

10 Essa è riprodotta fra l'altro nella più diffusa summa enciclopedica bassomedievale, lo *Speculum Maius* del domenicano Vincenzo di Beauvais, composto alla metà del Duecento, e nei *Gesta regum Anglorum* dello storico inglese Guglielmo di Malmesbury, risalenti agli anni '20-'30 del XII secolo.

incontrano, insomma sfruttare il potenziale di questa tipologia letteraria sotto ogni profilo.

Uno di questi racconti è il *Tractatus de purgatorio sancti Patricii* di Enrico di Saltrey[11], distinto dal fatto eccezionale che non si tratta di una visione propriamente detta, in quello stato di morte apparente che funge abitualmente da cornice, ma di un percorso che il protagonista, il cavaliere irlandese Owen, compie in vita e con il proprio corpo. Egli accede a un purgatorio sotterraneo donato agli uomini da san Patrizio e collocato su un'isola del Lough Derg, in Irlanda, nel quale potrà espiare tutte le sue colpe per uscire purificato e trascorrere poi il resto della sua vita in santità. Fra le diverse categorie di anime sofferenti ne incontra alcune immerse in fosse, ennesima rivisitazione del motivo del fiume:

> Tutte le fosse erano piene di liquidi e di metalli ribollenti, nei quali stava immersa una moltitudine di dannati dei due sessi e di diverse età. Alcuni vi erano immersi completamente, altri fino alle sopracciglia, altri fino agli occhi, o alle labbra, o al collo, o al petto, o all'ombelico, o al femore, o alle ginocchia, o alle tibie; alcuni vi erano tenuti per un solo piede, altri per le due mani o una soltanto. E tutti per il dolore urlavano e piangevano.

Si può notare come il *topos* viene elaborato fino alle sue estreme conseguenze, con un'enumerazione di parti del corpo mai prima così articolata: un esempio, come si diceva, della volontà di questi autori di mettersi alla prova in esercizi di 'variazione sul tema'. Più interessante, tuttavia, abbandonando a questo punto il motivo che ci ha fin qui guidati, è considerare un altro degli spazi incontrati dal cavaliere:

> Questo campo era pieno di gente dei due sessi e di diverse età, e tutti erano inchiodati al suolo. Sopra alcuni di loro stavano draghi fiammeggianti, che con denti infuocati li laceravano, come se volessero mangiarli. Altri avevano intorno al collo o alle braccia o a tutto il corpo serpenti fiammeggianti che affondavano la testa nei petti di quegli infelici, e ne trafiggevano il cuore con un aculeo infuocato. Rospi di incredibile grandezza e quasi fatti di fuoco sedevano sui petti di alcuni infelici e, conficcandovi i loro orribili artigli, cercavano di strappare i loro cuori.
>
> Quei miseri che erano tormentati in questo modo non cessavano mai di piangere e urlare. E i diavoli, correndo tra loro e sopra di loro, li flagellavano violentemente.

11 Un'edizione con traduzione italiana del testo è quella curata da Giovanni Paolo Maggioni, in *Il Purgatorio di san Patrizio: documenti letterari e testimonianze di pellegrinaggio (secc. XII-XIV)*, Firenze 2018. Da questa sono ripresi i passi citati di seguito.

Anime inchiodate al suolo. Spontaneo pensare a *Inferno* XXIII 109-126, dove si spiega che gli ipocriti, avanzando gravati del peso intollerabile delle loro cappe, calpestano Anna e Caifa crocifissi a terra, come furono responsabili della crocifissione di Cristo. Tutta la scena che segue, invece, in cui si descrivono rettili e rospi che avviluppano le anime e le straziano affondando i loro artigli e denti, evoca quanto Dante racconta proprio nei due canti seguenti, quelli dedicati ai ladri. Ladri tormentati da rettili che li inseguono, li avvincono e mordono, e innescano così una spaventosa metamorfosi che fa del dannato stesso un rettile, prima del ritorno alla forma umana in un eterno ciclo di tortura. La coincidenza (anche sul piano della consecutività delle due situazioni) è tra quelle che sono state sottolineate a sostegno dell'ipotesi che il poeta possa aver tratto ispirazione dal *Purgatorium Patricii* per la concezione della pena dei canti XXIV-XXV, accanto ai modelli classici dati da Lucano e Ovidio e espressamente citati in una sfida letteraria. D'altra parte, le immagini di intreccio e compenetrazione fra membra umane e rettili non possono non ricordare anche una fonte figurativa, la rappresentazione musiva dell'inferno nel Battistero di San Giovanni di Firenze, opera di Coppo di Marcovaldo[12]: tutt'attorno al Lucifero centrale (non a caso, un Lucifero dotato di tre fauci per sbranare dannati, quello centrale nella stessa posizione di Giuda), rospi enormi, serpenti e lucertoloni azzannano figure umane, una delle quali addirittura è inghiottita da un rospo fino alle ascelle, tanto che i due appaiono ormai un'unica creatura ibrida. Non ho esitato a usare la parola fonte perché il Battistero è uno dei luoghi che Dante ha frequentato certamente e questo mosaico è stato completato durante la sua infanzia. Se siamo costretti a sospendere il giudizio su tante possibili fonti letterarie, che non possiamo provare che abbia letto e sfruttato direttamente, almeno di questa siamo sicuri.

Se dunque è lecito sospettare che l'artista abbia suggerito a Dante l'idea di fondo della pena dei ladri, Coppo, quanto a lui, avrà preso spunto dalla scena del Purgatorio di san Patrizio? E Dante si è ispirato solo a Coppo oppure sia al mosaico che alla visione? Su questo terreno diventa più difficile dare delle risposte univoche, poiché si pone un problema che non è solo del genere visionario, ma trasversale a molti altri generi della letturatura medievale: il problema dell'intreccio di possibili fonti di natura differente, letterarie, iconografiche ma anche appartenenti a un terzo universo, per forza di cose sfuggente, che è quello della trasmissione orale. Se noi possediamo ancora almeno parziale testimonianza di quanto veniva rappresentato dagli artisti e

12 La coincidenza è già stata notata anche nello studio di Laura Pasquini «*Pigliare occhi, per aver la mente*». *Dante*, la «*Commedia*» *e le arti figurative*, Roma 2020, prezioso repertorio di fonti iconografiche che Dante ebbe o potè avere occasione di conoscere.

veniva scritto, riusciamo a cogliere poco più che qualche traccia indiretta di quanto veniva raccontato (in famiglia, nelle piazze, dai pulpiti delle chiese); eppure, nella vita della maggior parte delle persone l'oralità era il canale preponderante di diffusione delle informazioni, delle storie e leggende, nonché di tutto ciò che formava il fantasioso immaginario dell'aldilà (e da questo punto di vista parte importante di tale trasmissione orale sono i predicatori, consapevoli dell'efficacia del tema della dannazione e della beatitudine per ammaestrare il popolo cristiano).

È questo intreccio inestricabile che fa sì, ad esempio, che nel Monastero di San Francesco di Todi a metà del Trecento qualcuno abbia rappresentato il purgatorio mescolando una scena tratta dal Purgatorio di san Patrizio (il santo che ammette il visitatore attraverso il suo pozzo) e spazi di pena che in parte appaiono ispirati invece a un'altra delle grandi visioni del XII secolo, quella di Tnugdal (di nuovo con protagonista un cavaliere irlandese e la più diffusa in tutta Europa). Non solo: il visitatore non reca il nome di Owen come nel racconto di Enrico di Saltrey, ma è identificato da una didascalia come *Dominus Nicolaus*, ossia il nome con cui Iacopo da Varazze nella sua *Legenda aurea* aveva sostituito quello originale, nel riprodurre il racconto (trasformando così il capitolo della *Legenda aurea* in un episodio di tradizione indiretta del testo di Enrico)[13]. Riprova appunto di come fonti e influssi letterari e iconografici si sovrapponessero e intersecassero, ripetendo motivi consolidati e dando origine a motivi nuovi.

Se vogliamo figurarci come un uomo del Trecento potesse immaginare l'aldilà, insomma, dobbiamo tenere a mente un insieme di fattori che potremmo così riassumere. Una matrice più antica, la *Visio Pauli* (già crogiolo di fonti giudeo-cristiane, classiche, ellenistiche e non solo), genera una tradizione letteraria, quella delle visioni propriamente dette (comprese le molte rielaborazioni medievali della *Visio Pauli* stessa); nel suo sviluppo, questa assorbe e inventa ulteriori spunti e interagisce nei due sensi con immagini e idee che passano invece attraverso sia l'oralità, sia la tradizione figurativa. Il continuo interscambio e intreccio fra i tre canali fonda e forma l'immaginario medievale dell'aldilà e quindi l'immaginario che Dante riceve dalla sua cultura e sul quale costruisce la *Commedia.*

Ad esso le visioni del XII secolo danno un vigoroso contributo, grazie alle loro fantasiose invenzioni, così come rinnovano e raffinano il genere a livelli più profondi. Sul piano topografico, gli spazi purgatoriali piuttosto confusi dell'Alto Medioevo evolvono in un purgatorio

13 Jacopo introduce una sua versione rielaborata del *Tractatus* nel cap. XLIX, dedicato a san Patrizio: cfr. Giovanni Paolo Maggioni (ed.), Iacopo da Varazze, *Legenda aurea*, 2 voll., Firenze 2007, pp. 368-372 (riprodotto e commentato anche in Maggioni, *Il Purgatorio* cit.).

più nitidamente delimitato e identificato, sia nella sua parte afflittiva che nel simmetrico 'paradiso di attesa' (fra l'altro con riferimento, più volte, a un luogo montuoso, come poi sarà in Dante che sostanzialmente unifica i due elementi della precedente quadripartizione).

Nei testi di quest'epoca matura inoltre una classificazione dei peccati attenta non solo alla moralità più 'privata', ma sempre più interessata a una dimensione interpersonale, ossia all'impatto che determinati comportamenti negativi hanno sul prossimo e sulla società nel suo insieme; peccati dunque di natura civica, politica, ecclesiastica, in linea peraltro con quella funzione politica delle visioni di cui si è parlato. In alcuni si constata anche quell'attenzione per le dinamiche interiori che segna in ogni ambito la letteratura dell'epoca, di pari passo con una pastorale sempre più capace di addentrarsi nell'analisi dei diversi peccati e della vita spirituale degli individui, che mira alla direzione del singolo nella specificità della sua esperienza e delle sue attitudini, invece di applicare schemi penitenziali impersonali: così, oltre alla descrizione di categorie generiche di peccatori (i ladri, i lussuriosi...), acquista spazio l'incontro con persone reali, spesso contemporanee e vicine al visionario, di cui si raccontano la storia e i moti della coscienza.

Poprio da questo modo più interiorizzato di vivere il concetto di colpa e di penitenza trae nuova linfa anche la resistenza contro una concezione troppo materiale dell'aldilà, che attraversa tutto il cristianesimo medievale ma senza riuscire a prevalere. Vi sono voci che sottolineano come l'inferno e il paradiso si dovrebbero immaginare come condizioni di estrema sofferenza o estrema gioia psicologica, più che come luoghi nei quali si esperisce fisicamente il massimo dolore o il massimo piacere possibile. Le visioni – ed è ovvio, perché non potrebbero esistere altrimenti – sono tutte orientate sul materialismo più accentuato; ma anche la produzione teologico-pastorale finisce con l'abbracciare questo punto di vista e affermare che accanto all'aspetto spirituale delle pene o della beatitudine è ugualmente presente quello corporeo, per quanto in una fisicità diversa da quella del mondo terreno.

Dopo l'ultima di queste grandi visioni (quella di Thurkill, del 1206)[14], in latino la storia del genere si interrompe: fors'anche perché con esse aveva raggiunto il suo culmine, ma probabilmente ancor più perché a quest'altezza cronologica acquista sempre maggior importanza ed efficacia la trasmissione del patrimonio letterario e narrativo (specie in campi come questo) tramite le lingue volgari. Numerosi sono infatti dal XIII secolo i volgarizzamenti delle visioni latine precedenti, cui si affianca una produzione in vernacolo di nuovi testi

14 Edita da Paul Gerhard Schmidt, *Visio Thurkilli relatore, ut videtur, Radulpho de Coggeshall*, Leipzig 1978.

visionari (come quelli di Giacomino da Verona o Bonvesin della Riva), nonché di racconti più nettamente allegorici, che abbandonano ormai la convenzione della realtà del viaggio e della mediazione del testimone-redattore; narratore e viaggiatore finiscono col coincidere, proprio come avviene nella *Commedia* stessa.

Quando Dante – come si diceva all'inizio – sceglie proprio questo genere, questa cornice letteraria per esprimere nel modo più compiuto il suo messaggio per gli uomini del suo tempo ha alle spalle tutto questo: descrizioni di ogni tipo di luoghi (pozzi infuocati, fiumi di fuoco pece e metalli, fucine demoniache, valli ghiacciate, monti, giardini edenici, sfere celesti, città e chiese trasfigurate in edifici paradisiaci...); rappresentazioni di decine di pene o di condizioni felici; un'integrazione già molto sviluppata tra categorie più astratte e personaggi individualizzati che diventano singoli esseri umani con una loro storia; la stratificazione di funzioni che le visioni hanno assunto, fino a quella – forse per lui la più importante – di strumento profetico di giudizio e di orientamento del presente.

Per leggerlo più a fondo, dunque, è necessario inseguire sempre la dialettica tra Enea e Paolo, non dimenticare la tradizione visionaria a favore di Virgilio come anche delle fonti teologiche 'alte'; perché ci poniamo in condizione di circoscrivere e misurare in tutta la sua grandezza l'apporto originale di Dante solo se abbiamo prima riconosciuto quanto invece è un portato di modelli precedenti e come egli lo abbia trasformato. Ignorare il mondo delle visioni in quanto troppo basso per lui, non all'altezza del suo genio – come certe voci critiche tendono a suggerire – rischia di precludere una parte non ininfluente della nostra comprensione della sua opera; certamente e incommensurabilmente superiore, ma nondimeno nutrita anche di questa fantasiosa tradizione.

DARIO PERSONENI

Un *exemplum* visionario di Pier Damiani e il contrappasso

Introduzione

L'antica, diffusa e pressoché ininterrotta tradizione delle *visiones* non fu, com'è noto, l'unico veicolo scritto attraverso cui, nei secoli anteriori a Dante, circolarono in Occidente, sia in lingua latina che volgare, idee sulla configurazione generale del mondo ultraterreno o sulla sua topografia, sul destino riservato a coloro che, peccatori o giusti, avessero raggiunto il regno dei morti o, ancora, sui castighi oppure i premi assegnati alle anime nell'aldilà[15]. A quello che è stato definito un vero e proprio processo di «mitopoiesi visionaria»[16], di cui indubitabilmente la *Commedia* rappresenta il punto culminante, hanno contribuito anche riferimenti ai luoghi oltremondani, più o meno estesi e strutturati, presenti in moltissimi altri generi letterari coltivati nell'arco di tempo che va da Gregorio Magno all'Alighieri (ma anche oltre). Mi riferisco in particolare agli *exempla* visionari contenuti in testi di natura morale, enciclopedica, teologica, storiografica, omiletica, agiografica, epistolare ma anche in apposite raccolte antologiche, comunemente denominate florilegi o *collectanea*.

Così come gli *exempla* più in generale, anche questa specifica tipologia di scritti, definiti da Jean-Thiébaut Welter «prosopopées concernant des visions et des apparitions»[17], aveva lo scopo principale

15 Sull'origine e gli sviluppi del genere visionario nel Medioevo si vedano quantomeno Peter Dinzelbacher, *Vision und Visionsliteratur im Mittelalter*, Stuttgart 1981; Maria Pia Ciccarese, *Visioni dell'aldilà in Occidente: fonti, modelli, testi*, Firenze 1987; Ead., *Le visioni dell'aldilà come genere letterario: fonti antiche e sviluppi medievali*, "Schede medievali", XIX, a. 1990, pp. 266-277; Cesare Segre, *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990 (in part. pp. 11-23; 25-48); Peter Dinzelbacher, *Visioni e profezie*, in Guglielmo Cavallo - Claudio Leonardi - Enrico Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo.* 1 *Il Medioevo latino.* II *La circolazione del testo*, Roma 1994, pp. 649-687; Giuseppe Ledda, *Dante e la tradizione delle visioni medievali*, in Michelangelo Picone (a cura di), *Le tre Corone. Modelli e antimodelli della Commedia*, Ravenna 2008, pp. 119-142 e il contributo di Rossana Guglielmetti in questo stesso volume.

16 Luca Marcozzi, *Premessa*, in Alison Morgan, *Dante e l'aldilà medievale*, Roma 2012 (trad. it. dell'originale: *Dante and the Medieval Other World*, Cambridge 1990), p. 12.

17 Jean-Thiébaut Welter, *L'"exemplum" dans la littérature religieuse*

di *docere* e veniva spesso inserita come «ingrédient rhétorique» – per utilizzare una felice espressione di Claude Bremond[18] – in opere dal più marcato livello di letterarietà. Esempi se ne trovano, per menzionarne solo alcuni fra i più noti dei secoli fra l'XI e il XIII, nell'*Historia ecclesiastica* di Orderico Vitale (1075-1142/3), nel *De miraculis* di Pietro il Venerabile (1092/4-1156), nell'*Exordium Magnum* di Corrado di Eberbach (1140 ca.-1221), negli *Otia imperialia* di Gervasio di Tilbury (1152 ca.-1220 ca.), nei *Sermones vulgares* di Giacomo di Vitry (1160/70-1240), nel *Dialogus miraculorum* di Cesario di Heisterbach (1180 ca.-1240 ca.), nel *Tractatus de diversis materiis predicabilibus* di Stefano di Bourbon (1185/90-1260/1), nel *De dono timoris* di Umberto di Romans (1194/1200-1277), nella *Summa de vitiis et virtutibus* di Guglielmo Peraldo (1200-1271) oppure nella *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze (1228/30 ca.-1298)[19].

I. Un *exemplum* damianeo e il concetto di contrappasso

Exempla visionistici si leggono anche nell'ampio epistolario, che raccoglie oltre centocinquanta lettere, di uno degli intellettuali più importanti ed influenti dell'XI secolo: il monaco camaldolese Pier Damiani, nato a Ravenna nel 1006 o 1007 e morto a Faenza nel 1072[20]. All'interno dell'edizione critica allestita da Kurt Reindel per i *Monumenta Germaniae Historica*[21], la lettera damianea numero 72, destinata a papa Niccolò II, include il racconto del supplizio eterno a cui sarebbe

et didactique du Moyen Age, Paris-Toulouse 1927 (rist. anast. Genève 1973), p. 16.

18 Claude Bremond, *L' "exemplum" médiéval est-il un genre littéraire? I. "Exemplum" et littérarité*, in Jacques Berlioz – Marie-Anne Polo de Beaulieu (a cura di), *Les "exempla" médiévaux. Nouvelles perspectives*, Paris 1998, pp. 22-28, a p. 23.

19 Sebastiano Brogin, *L'aldilà raccontato: "exempla" e omelie nel basso Medioevo latino*, Tesi di Laurea Magistrale in Lettere Moderne, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018, rel. Prof.ssa Rossana E. Guglielmetti, corr. Prof. Roberto Tagliani.

20 Utili riferimenti bibliografici relativi alla vita e all'eclettica produzione dell'autore si trovano in: Silvia Cantelli Berarducci, *Bibliografia della letteratura mediolatina*, in Guglielmo Cavallo – Claudio Leonardi – Enrico Menestò (a cura di), *Lo spazio letterario del Medioevo.* 1 *Il Medioevo latino.* V *Cronologia e bibliografia della letteratura mediolatina*, Roma 1998, pp. 541-544; Ugo Facchini, *Pier Damiani, un Padre del secondo millennio. Bibliografia 1007-2007*, Roma 2007; Umberto Longo, *Pier Damiani*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXXIII, Roma 2015, pp. 303-312.

21 *Die Briefe des Petrus Damiani*, hrsg. von Kurt Reindel, I-IV, München 1983-1993 (MGH, Die Briefe der deutschen Kaiserzeit, 4, 1-4). Traduzione italiana del *corpus* in Pier Damiani, *Lettere*, I (1-21) -VII (151-165), Roma 2000-2021.

stato sottoposto nell'aldilà un conte-ladro insieme a tutti i suoi discendenti[22]; allo stesso modo nell'epistola 102, indirizzata al celebre abate Desiderio di Montecassino, è presente un riferimento al destino ultraterreno toccato al presule-ladro Arnaldo[23]; la lettera 168, conosciuta anche con il titolo *De diversis apparitionibus et miraculis*, narra invece dell'epifania di alcune anime provenienti dal mondo ultraterreno, che sarebbero state liberate e rese degne di accedere al paradiso, dopo un temporaneo soggiorno nei *loca penalia*, grazie all'intercessione della Vergine[24].

In questa sede, tuttavia, vorrei soffermare l'attenzione sul resoconto visionario che si legge nella lettera numero 155, che Pier Damiani inviò all'incirca nel 1068, quando ormai da un decennio era stato nominato, suo malgrado, cardinale-vescovo di Ostia, all'allora prefetto della città di Roma, Cencio[25], come si evince dall'*inscriptio* della missiva («Domno Cimtio praefecto»), che – secondo la prassi epistolografica dell'epoca – precede l'*intitulatio*, nella quale l'autore si denomina «P‹etrus› peccator monachus»[26], esattamente come Dante lo ricorda nel celebre canto XXI del *Paradiso*, ai vv. 121-123: «In quel loco [*scil.* l'eremo di Fonte Avellana] fu' io Pietro Damiano, / e Pietro Peccator fu' ne la casa / di Nostra Donna in sul lito adriano», quest'ultima variamente identificata dagli interpreti con il monastero di Santa Maria in Porto, presso Ravenna, oppure con la più celebre abbazia di Pomposa, nell'odierna diocesi di Ferrara-Comacchio[27].

22 *Ivi*, II (nr. 41-90), pp. 326-366, in part. pp. 346-347.

23 *Ivi*, III (nr. 91-150), pp. 118-138, in part. pp. 120-121.

24 *Ivi*, IV (nr. 151-180), pp. 238-247.

25 «Cuiusdam Iohannis prefecti filius» (Bonizone di Sutri, *Liber ad amicum*, VII, MGH, *Libelli de lite imperatorum et pontificum*, I, p. 603). Cencio era figlio di Giovanni Tignoso da Trastevere, che pure ricoprì, a partire dal 1059, la carica di *praefectus urbis*. Si veda in proposito Nicolangelo D'Acunto, *Il prefetto urbano Cencio di Giovanni Tignoso nelle fonti del suo tempo*, "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medioevo", XCV, a. 1989, pp. 1-44.

26 Un'analisi del *titulus* in questione si legge in Lorenzo Saraceno, *Pier Damiani, Romualdo e noi. Riflessioni di un camaldolese alle prese con i suoi* auctores, "Reti Medievali Rivista", XI/1, a. 2010, pp. 283-308, alle pp. 294-295.

27 Sul canto in questione si vedano quantomeno: Francesco Paolo Luiso, *Il canto XXI del Paradiso*, Firenze 1912; Mario Mazzotti, *Questioni portuensi*, "Studi Romagnoli", II, a. 1951, pp. 307-322; Paolo Brezzi, *Il canto XXI del 'Paradiso'*, in *San Pier Damiano nel IX Centenario della morte (1072-1972)*, I, Cesena 1972, pp. 239-249 (poi in *Nuove Letture Dantesche tenute nella Casa di Dante in Roma*, VII, Firenze 1974, pp. 15-33; Marcello Aurigemma, *Il canto XXI del "Paradiso"*, in *Paradiso. Letture degli anni 1979 - '81*, Roma 1989, pp. 553-572; Georges Günter, *Canto XXI*, in Georges Günter, Michelangelo Picone (a cura di), *Lectura Dantis*

Prima però di passare all'analisi della lettera, e, in particolare, dell'*exemplum* visionario in essa racchiuso, vorrei introdurre brevemente un aspetto rilevante del pensiero di Pier Damiani, alla luce del quale il contenuto stesso della missiva potrà essere meglio compreso. Nella cornice di un monachesimo che, fra X e XII secolo, presenta interessanti accenti pauperistici, la figura del priore di Fonte Avellana emerge senz'altro, poiché, all'interno della sua produzione scritta – come ha sottolineato di recente Giuseppe Fornasari[28] –, egli si sofferma più volte sul tema della povertà, sia in relazione agli abituali luoghi di dimora dei confratelli sia per stigmatizzare le vane ambizioni edilizie di alcuni esponenti; simili ambizioni rappresentavano ai suoi occhi un grave intralcio al raggiungimento di quell'ideale di *paupertas* che avrebbe dovuto innervare ogni esperienza di vita contemplativa. Durante gli anni vissuti a Fonte Avellana, infatti, Pier Damiani si prodigò affinché l'eremo che ivi sorgeva, ai piedi del monte Catria, rimanesse «humilis», come si evince dalla lettera numero 18 del suo epistolario[29]. Non è perciò casuale il fatto che l'anima del santo, incontrata da Dante nel silenzioso cielo di Saturno, tenga a metter in evidenza – in ossequio all'ideale pauperistico tanto caro al personaggio storico – la semplicità del proprio quotidiano nutrimento, menzionando quei «cibi di liquor d'ulivi» (al v. 115) dalla consistenza – chiosa Anna Maria Chiavacci Leonardi – «più spirituale che corporea»[30], e non è un caso se proprio

Turicensis: Paradiso, Firenze 2002, pp. 325-337; Giuseppe Ledda, *San Pier Damiano nel cielo di Saturno ("Par." XXI)*, "L'Alighieri. Rassegna dantesca", XXXII, a. 2008, pp. 49-72; Andrea Battistini, *Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. III. Paradiso. 2. Canti XVIII-XXXIII*, Roma 2015, pp. 616-641; Nicolangelo D'Acunto, *Dante e Pier Damiani tra Fonte Avellana e Ravenna: appunti per il commento di "Paradiso" XXI 106-126*, "StEFI. Studi di Erudizione e di Filologia Italiana", V, a. 2016, pp. 5-32; Raffaele Savigni, *Dante, Pier Damiani e la "casa di Nostra Donna in sul lito adriano"*, in Alfredo Cottignoli e Sebastiana Nobili (a cura di), *Dante e Ravenna*, Ravenna 2019, pp. 219-232.

28 Giuseppe Fornasari, *Crisi e reinvenzione del monachesimo nell'anno Mille*, in Bernardo Francesco Gianni O.S.B., Agostino Paravicini Bagliani (a cura di), *San Miniato e il segno del Millennio*, Firenze 2020, pp. 93-118, in part. pp. 106-116 (dove si cita anche l'epistola n. 155). Si veda pure, dello stesso autore, *Strumenti di propaganda antipapale nella libellistica e nella cronachistica imperiale: da Enrico IV a Enrico V*, in *La propaganda politica nel basso Medioevo. Atti del XXXVIII Convegno storico internazionale, Todi, 14–17 ottobre 2001*, Spoleto 2002, pp. 49-84, in part. pp. 59-60. Ringrazio il prof. Fornasari per le utili indicazioni bibliografiche sull'argomento.

29 *Die Briefe des Petrus Damiani*, cit., IV (nr. 151-180), pp. 173-230, a p. 225.

30 Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*, III: *Paradiso*, Bologna 2001, p. 386.

a lui Dante metta in bocca una sdegnosa critica contro l'opulenta vita dei «moderni pastori» (v. 131). Nel 1069, ormai sul declinare degli anni, il nostro autore consegnerà il proprio ideale di vita contemplativa a poche righe contenute nella lettera n. 165: «Quisquis ergo monachus perfectionis culmen festinat attingere, intra remotionis suae se claustra cohibeat, spiritale otium dìligat, discurrere vero per saeculum, velut mersare se in lacum sanguinis, perhorrèscat»[31]. Parole, queste ultime, che ricordano – pur con toni più intensi – il monito paolino «Nemo militans Deo implicat se negotiis saecularibus»[32].

Ma torniamo ora alla nostra epistola, una delle tre (numerate rispettivamente 135, 145 e – appunto – 155 nell'edizione Reindel) indirizzate al medesimo, importante, destinatario. In essa Pier Damiani esorta il *praefectus* Cencio ad esercitare con maggior solerzia il proprio incarico «tantae dignitatis», in particolare l'amministrazione della giustizia, aspetto che il destinatario tende a trascurare, privilegiando lo «studium peculiaris orationis» (vale a dire forme di devozione personale) e il «proprium commodum» (cioè la propria convenienza), con conseguente malcontento nella numerosa popolazione a lui soggetta, che riporta allo stesso Damiani parecchie lamentele («multas quaerelas»). Sulla scorta dell'*auctoritas* biblica, l'avellanita giunge perciò a considerare equivalenti il retto esercizio della giustizia («iustitiam facere») e il dedicarsi alla preghiera («orare»). A queste considerazioni iniziali fanno seguito due *exempla*, raccolti dalla viva voce del duca Goffredo di Toscana (ovvero Goffredo I detto il Barbuto, m. 1069)[33]. Il primo riguarda l'omonimo zio del duca, ormai defunto[34], chiamato in causa come modello di amministratore zelante della giustizia. Il secondo, invece, di ambito visionario, ha come protagonista il celebre monaco benedettino Riccardo di Saint-Vanne di Verdun, nato nel 970 e deceduto nell'anno 1046, vale a dire circa un ventennio prima rispetto al momento di stesura della nostra lettera[35]. Già canonico della catte-

31 *Die Briefe des Petrus Damiani*, cit., I (nr. 1-40), pp. 168-179, a p. 177. «Pertanto ogni monaco che si sforza di raggiungere la vetta della perfezione, si limiti a vivere entro i confini del proprio monastero, ami l'*otium* spirituale, inorridisca a vagare per il mondo come farebbe a tuffarsi in una pozza di sangue».

32 II *Tim.* 2, 4.

33 Su di lui si veda Mario Marrocchi, *Goffredo il Barbuto, duca di Lotaringia e marchese di Toscana*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, LVII, Roma 2001, pp. 533-539.

34 Goffredo II della Bassa Lorena (m. 1023), sul quale si vedano i riferimenti bibliografici menzionati in *Die Briefe des Petrus Damiani*, cit., IV (nr. 151-180), p. 72 n. 5.

35 Un suo profilo biografico, a cura di Nathalie Stalmans, si legge in *Il grande libro dei santi. Dizionario enciclopedico*, III, pp. 1708-1709 (nel quale si precisa che il culto di Riccardo come santo «non supera i confini della

drale di Reims, Riccardo si sarebbe dedicato, mentre ricopriva l'importante carica di abate nel monastero lorenese, alla gestione di continue e superflue attività edilizie, dimenticando il suo peculiare *officium*[36]. A causa di questo *furor* costruttivo, tanto deprecato – come si è avuto modo dire – da Pier Damiani, sarebbe stato condannato al tormento infernale, punito in tal maniera da ripetere drammaticamente nell'aldilà le azioni peccaminose di cui si era macchiato sulla terra. Dice infatti l'autore:

> Post cuius obitum [vale a dire di Goffredo, protagonista dell'*exemplum* precedente] vir quidam raptus in spiritu[37] per soporem ductus est ad infernum, et diversa poenarum tormenta conspexit. Inter quae vidit Richardum Verdunensem abbatem velut excelsas turrium machinas erigentem, et anxium atque sollicitum tanquam munita castrorum propugnacula construentem. Hoc enim morbo laboraverat abbas ille dum viveret, ut in extruendis inaniter aedifitiis omnes fere diligentiae suae curas expenderet, et plurimas facultates aecclesiae in frivolis huiusmodi neniis profligaret. Quod ergo fecit in vita, hoc perferebat in poena[38].

Volendo ora esaminare il breve passo contenuto nella lettera, dovremmo anzitutto porre in risalto il fatto che il protagonista-dannato, ovvero l'abate Riccardo, è un personaggio coevo all'autore, così come avviene in parecchie *visiones* precedenti a Dante ma anche nella *Commedia* stessa, dove compaiono – com'è noto – papi, arcivescovi e vescovi, teologi, monaci e frati ma anche regnanti, nobili, intellettuali e persone comuni che operarono all'epoca in cui l'Alighieri era in vita. Altro aspetto da sottolineare è il fatto che l'abate Riccardo di Verdun ricopre lo stesso ruolo un tempo svolto dall'autore dell'epistola. «Anche Dante», come sottolinea Alison Morgan, «include nel suo aldilà un gran numero di persone del suo stesso gruppo sociale»[39].

Pure lo scopo per cui Pier Damiani avrebbe fatto ricorso ad un *exemplum* di questo tipo all'interno di una lettera ha qualche consonanza con uno dei possibili fini per cui venne redatta la *Commedia* dantesca, ovvero il fine parenetico. Pier Damiani, diversamente da altri autori di testi visionari, sfrutta questo «récit efficace»[40] come mezzo per istruire il proprio destinatario, sollecitandolo a scegliere la via della salvezza. Nell'ottica dell'eremita, infatti, il *praefectus* Cencio, pur non essendo né un *monachus* né un *clericus*, deve senz'altro consacrare del tempo alle pratiche devozionali ma non può dimenticarsi degli obblighi connessi al suo incarico, altrimenti rischia di fare la stessa fine dell'abate Riccardo, che si sarebbe di molto allontanato dal proprio dovere e, contestualmente, dalla via che conduce – per usare un'espressione tratta dalla *Regola* di san Benedetto – *ad celsitudinem perfectionis*[41] nella vita monastica.

Soffermiamo infine l'attenzione sulla pena a cui viene sottoposto il dannato e sulla frase, dal tono sentenzioso «Quod ergo fecit in vita, hoc perferebat in poena» che tradotta letteralmente significa: «Ciò che [Riccardo di Verdun] aveva compiuto in vita, scontava nella sofferenza». Con tale periodo Pier Damiani fissa per l'eternità il destino ultraterreno dell'abate, condannato alla reiterazione infinita di azioni punitive perfettamente corrispondenti a quelle, peccaminose, da lui compiute in vita. Si tratta di una chiara formulazione del ben noto principio che sta alla base dell'ordinamento giuridico della *Commedia*, ovvero la "legge" del contrappasso, concepita da Dante in modo tale per cui i peccatori dell'aldilà vengono quasi sempre puniti – eternamente nel mondo infernale, transitoriamente (e con fine didattico) in quello purgatoriale – con un supplizio che riproduce, per analogia o

sua abbazia»).

36 Sui pericoli connessi alla *dignitas* abbaziale Pier Damiani si sofferma nell'epistola n. 105 (cfr. *Die Briefe des Petrus Damiani*, cit., III (nr. 91-150), pp. 158-168.

37 Formula che introduce comunemente i resoconti visionistici, di matrice paolina (II *Cor.* XII 1-5: «Gloriari oportet; non expedit quidem, veniam autem ad visiones et revelationes Domini. Scio hominem in Christo ante annos quattuordecim – sive in corpore nescio, sive extra corpus nescio, Deus scit – raptum eiusmodi usque ad tertium caelum. Et scio huiusmodi hominem – sive in corpore sive extra corpus nescio, Deus scit – quoniam raptus est in paradisum et audivit arcana verba, quae non licet homini loqui. Pro eiusmodi gloriabor; pro me autem nihil gloriabor nisi in infirmitatibus meis»).

38 «Dopo la morte di Goffredo, un uomo, rapito spiritualmente, fu condotto nel sonno all'inferno e vide diversi generi di supplizi, fra i quali scorse l'abate Riccardo di Verdun che innalzava altissime strutture turrite e che, inquieto e pieno di affanno, erigeva bastioni fortificati. L'abate, infatti, aveva sofferto di questo morbo mentre era in vita, così da spendere quasi ogni cura della propria gestione nell'edificare inutilmente e da esaurire in tali frivolezze una gran quantità di beni della Chiesa. Perciò quello che aveva compiuto in vita, scontava nella sofferenza». Diversa sorte ultraterrena sarebbe invece toccata all'avo di Goffredo il Barbuto, protagonista – come si è detto – del primo *exemplum*, che il non meglio identificato visionario («vir quidam») scorge, nel prosieguo del racconto, in uno *status* di sicura beatitudine («in aureo subsellio praesidentem»).

39 A. Morgan, *Dante e l'aldilà*, cit., p. 97.

40 Jacques Berlioz, *Le récit efficace: l'"exemplum" au service de la prédication (XIII^e - XV^e siècles)*, in Jean-Michel David (a cura di), *Rhétorique et histoire. L'"exemplum" et le modèle de comportement dans le discours antique et médiéval*, "Mélanges de l'École Française de Rome. Moyen Âge-Temps Modernes", XCII, a. 1980/1, pp. 113-146.

41 Sancti Benedicti *Regula*, cap. LXXIII.

per contrasto, i caratteri principali della colpa di cui si sono macchiati sulla terra[42].

Il termine contrappasso, dal latino medievale *contrapassus*[43], esito della composizione di *contra* ('contro') e di *passus*, participio perfetto del verbo *pati* ('sopportare', 'soffrire', 'subire')[44], compare una sola volta – com'è noto – nell'intera produzione dantesca, messo in bocca al trovatore Bertran de Born nel verso conclusivo del canto XXVIII dell'*Inferno*, che recita: «così s'osserva in me lo contrapasso» (v. 142)[45]. Il vocabolo in questione non è presente nei più importanti e diffusi strumenti lessicografici anteriori a Dante, come le *Etymologiae* di Isidoro di Siviglia, il *Liber glossarum*, l'*Elementarium doctrinae rudimentum* di Papìa, e nemmeno in quello che viene riconosciuto in maniera unanime come il vocabolario latino impiegato dal poeta, ovvero le *Magnae derivationes* di Uguccione da Pisa. Secondo la critica, l'Alighieri avrebbe desunto il vocabolo dalla *Summa Theologiae* di Tommaso d'Aquino (con riferimento, in particolare, al capitolo sulla giustizia[46]) ma della formulazione dell'aquinate l'autore della *Commedia* non avrebbe tuttavia condiviso «le sottigliezze argomentative e i distinguo»[47]. I precedenti che vengono invece richiamati per spiegare il funzionamento del principio giuridico utilizzato dal poeta sono, *in primis*, la celebre "legge del taglione", con attestazioni in vari passi veterotestamentari (*Esodo* 21, 23 ss.; *Levitico* 24, 17-20; *Deuteronomio* 19, 21), ma anche la produzione epica di Virgilio[48], testi visionistici di matrice araba[49] (dove la *lex talionis* viene applicata con grande rigore) e alcune visioni medievali prodotte in ambito occidentale. Così come in quelle di tradizione islamica, infatti, anche nelle *visiones* mediolatine si riscontra un'articolata tassonomia di supplizi e si vede – seppur in minor percentuale – applicata la legge del contrappasso, con perfetta analogia tra colpa e punizione. Nel novero di questi scritti va perciò inserito anche l'*exemplum* damianeo fatto oggetto della nostra attenzione, nel quale, oltre all'applicazione della legge è altresì presente una chiara formulazione del principio giuridico stesso.

Alla luce di tutto ciò che si è esposto fin qui, verrebbe spontaneo chiedersi se Dante possa aver conosciuto i testi di Pier Damiani e, in particolare, le sue lettere[50]. Certamente è possibile affermare che l'Ali-

42 In proposito si veda quantomeno Silvio Pasquazi, *Contrapasso*, in *Enciclopedia Dantesca*, II, Roma 1970, pp. 181-183; Lino Pertile, *Contrappasso*, in *The Dante Encyclopedia*, London-New York 2000, pp. 219-222; Gianfranco Maglio, *Ordine e giustizia in Dante. Il percorso filosofico e teologico*, Padova 2015, pp. 85-193.

43 Che traduce il greco *tò antipeponthòs* (Aristotele, *Ethica ad Nicomacum*, 1132b 21 etc.).

44 Cfr. *Vocabolario della lingua italiana Treccani*, I, Milano 1986, *s.v. contrappasso*, p. 923.

45 Il contesto è questo (vv. 134-142): «sappi ch'i' son Bertram dal Bornio, quelli / che diedi al re giovane i ma' conforti. / Io feci il padre e 'l figlio in sé ribelli; / Achitofèl non fé più d'Absalone / e di Davìd coi malvagi punzelli. / Perch'io parti' così giunte persone, / partito porto il mio cerebro, lasso!, / dal suo principio ch'è in questo troncone. / Così s'osserva in me lo contrapasso». Il legame fra colpa e punizione a cui sono sottoposte le anime (e quindi il rapporto di contrappasso) viene tuttavia esplicitato anche in *Inf.* VII, 53-54 «la sconoscente vita che i fé sozzi (*scil.* avari e prodighi), / ad ogni conoscenza or li fa bruni»; *Inf.* XX, 37-39: «Mira c'ha fatto petto de le spalle (*scil.* Anfiarao); / perché volse veder troppo davante, / di retro guarda e fa retroso calle»; *Inf.* XXVIII, 34-36 «E tutti li altri che tu vedi qui, / seminator di scandalo e di scisma / fuor vivi, e però son fessi così»; *Inf.* XXVIII, 100-102 «Oh quanto mi pareva sbigottito / con la lingua tagliata ne la strozza / Curïo, ch'a dir fu così ardito!»; *Purg.* XI, 52-54 «E s'io (*scil.* Umberto Aldobrandeschi) non fossi impedito dal sasso / che la cervice mia superba doma, / onde portar convienmi il viso basso / cotesti, ch'ancor vive e non si noma, / guardere'io» e *Purg.* XIX, 118-120 «Sì come l'occhio nostro (*scil.* degli avari) non s'aderse / in alto, fisso a le cose terrene, / così giustizia qui a terra il merse».

46 Thomas Aquinas, *Summa Theologiae* IIa-IIae q.61, a.4 («Videtur quod iustum sit simpliciter idem quod *contrapassum*. Iudicium enim divinum est simpliciter iustum. Sed haec est forma divini iudicii, ut secundum quod aliquis fecit, patiatur, secundum illud *Matth.* VII: *In quo iudicio iudicaveritis, iudicabimini, et in qua mensura mensi fueritis, remetietur vobis*. Ergo iustum est simpliciter idem quod contrapassum (...). Respondeo dicendum quod hoc quod dicitur *contrapassum* importat aequalem recompensationem passionis ad actionem praecedentem. Quod quidem propriissime dicitur in passionibus iniuriosis quibus aliquis personam proximi laedit, puta, si percutit, quod repercutiatur»).

47 Anna Longoni, *Il contrappasso tra occidente cristiano e mondo arabo*, "Strumenti critici", XIX/2, a. 2004, pp. 189-231, a p. 192 (che rinvia utilmente a Peter Armour, *Dante's Contrapasso: Context and Texts*, "Italian Studies", LV, a. 2000, pp. 1-20).

48 S. Pasquazi, *Contrapasso*, cit.

49 Fra i quali spicca il celebre *Liber Scale Machometi*, nella cui breve descrizione del mondo infernale si legge che le pene «sunt (...) divise iuxta peccata». Si veda in proposito Maria Corti, *La Commedia di Dante e l'oltretomba islamico*, "Belfagor", L/3, a. 1995, pp. 301-314.

50 Sulle opere di Pier Damiani in relazione agli scritti danteschi si vedano i contributi di Kurt Reindel, *Petrus Damiani bei Dante*, "Deutsches Dante-Jahrbuch", XXXIV/XXXV, a. 1957, pp. 153-176; Alfredo Zini, *San Pier Damiano in Dante*, in *San Pier Damiano nel IX Centenario della morte (1072-1972)*, I, Cesena 1972, pp. 251-270; Giuseppe Montanari, *San Pier Damiano in Dante e Petrarca: interpretazione storica e teologica*, in *San Pier Damiano nel IX Centenario*, cit., III, Cesena 1972, pp. 5-178; Arsenio Frugoni, *Pier Damiano, santo*, in *Enciclopedia Dantesca*, IV (1973), pp. 490-491; Edoardo Fumagalli, *Dante e Pier Damiani*, "Studi Umanistici Piceni", XXIX, a. 2009, pp. 75-84 (poi in *Il giusto Enea e il pio Rifeo. Pagine*

ghieri avesse conoscenza della figura dell'avellanita, dal momento che il santo rientra nel novero dei personaggi storici inclusi nella terza cantica della *Commedia*, più precisamente nel già ricordato canto XXI del *Paradiso*, redatto proprio a Ravenna, località di nascita di Pier Damiani, il cui ricordo all'epoca in cui Dante vi soggiornò doveva senz'altro essere ancora vivido[51]. Non del tutto inverosimile è ritenuta, inoltre, la tradizione secondo cui il poeta avrebbe visitato, nel suo lungo peregrinare, il monastero di Fonte Avellana, la cui biblioteca era dotata in quei secoli di un rispettabile *corpus* di manoscritti patristici[52]. Più problematico risulta invece asserire che il fiorentino avesse contezza (parziale o completa) dei numerosi scritti usciti dalla penna del Damiani. Gli interpreti del canto paradisiaco dominato dalla figura dell'eremita concordano nell'evidenziare una certa consonanza fra la sua personalità e quella dantesca; in entrambi viene infatti rilevata la compresenza del mistico e dell'uomo d'azione. Assumono tuttavia un atteggiamento prudente riguardo alla possibilità che la produzione scritta del primo abbia avuto qualche influenza sul secondo[53]. Secondo

dantesche, Firenze 2012, pp. 147-157).

51 Meno vividi, invece, i dati biografici relativi al santo. Cfr. A. Battistini, *Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, cit., pp. 636-637.

52 Guido Vitaletti, *Un inventario di codici del secolo XIII*, "La Bibliofilia", XX, aa. 1918-1919, pp. 297-315; Idem, *Il "rifugio dantesco" di Fonte Avellana*, "Giornale Dantesco", XXIV, a. 1921, pp. 23-31; Umberto Cosmo, *Vita di Dante*, Bari 1930, pp. 228-229.

53 Arsenio Frugoni (nella voce *Pier Damiano*, cit.), sebbene tenga a sottolineare l'assenza di citazioni dirette di Pier Damiani nella produzione dantesca, afferma che «non è impossibile il fatto che Dante, nelle vicende della sua vita errabonda, abbia potuto aver tra mano codici di opere damianee, nonostante la loro limitata tradizione manoscritta»; Emilio Pasquini e Antonio Enzo Quaglio (in Dante Alighieri, *La Divina Commedia. Paradiso*, Milano 1988, p. 306) sostengono: «È probabile che egli [*scil.* Dante] conoscesse indirettamente, in forma imprecisa e già mitica, la sua [*scil.* di Pier Damiani] azione riformista delle massime istituzioni, religiosa (Papato) e politica (Impero), per non dire della lotta contro scismi ed eresie. Più informato si dimostra (ma non va accantonata la possibilità di coincidenze fortuite con la sua posizione) in ordine alla battaglia contro il clero avido e corrotto; e perciò si ipotizza la lettura di almeno qualcuno fra i tanti opuscoli apostolici del frate (come il *De perfectione monachorum* e il *De laude flagellorum*, il *Liber Gomorrhianus* e la *Disceptatio synodalis*), meno probabilmente di quelli dottrinari (quali il *De divina omnipotentia* o il *De vera felicitate ac sapientia*»; Giuseppe Ledda (in *San Pier Damiano nel cielo di Saturno*, cit., p. 70) dichiara: «molti studiosi hanno sottolineato come proprio Pier Damiano fosse autore di opere impegnatissime nel promuovere la riforma della Chiesa (tra le quali sono celebri il *Liber gratissimus* e il *Liber gomorrhianus*), nelle quali si scaglia contro i vizi e le degenerazioni della Chiesa del suo tempo, sia dei monaci che del clero

la Chiavacci Leonardi, ad esempio, il tono della denuncia della corruzione degli uomini di Chiesa messa in bocca a Pier Damiani (ai vv. 124-135) presenta uno stile simile a quello usato dallo stesso Damiani nelle sue opere polemiche, che «probabilmente» Dante conosceva[54]. Sempre la medesima studiosa afferma che «la *Disceptatio synodalis* [altro testo damianeo] sui rapporti tra Chiesa e impero[55], *ha una* conclusione – *nella quale si* sostiene la distinzione e armonia fra i due poteri – *che presenta* una singolare consonanza con la chiusa della *Monarchia* dantesca»[56]. Nel caso specifico dell'epistola indirizzata al prefetto Cencio, risulterebbe infruttuoso cercare di dimostrare – sulle orme dell'approccio, ormai abbandonato, degli eruditi sette-ottocenteschi – il fatto che Dante possa esserne stato direttamente influenzato. Nell'intricata selva di influenze, consapevoli e inconsapevoli, che emergono all'interno dell'ampia produzione visionaria ed esemplare anteriore al XIV secolo, intesa nel suo complesso, vano risulta il tentativo di individuare sicure dipendenze o riprese di motivi da un testo ad un altro. Se non è tuttora acclarato (e forse mai lo sarà!) con quale grado di accuratezza l'Alighieri conoscesse specifiche opere concernenti il mondo ultraterreno redatte nel lungo periodo intercorso fra la stesura della *Visio Pauli* e la sua epoca, è tuttavia indubitabile il fatto che questa antica tradizione, tramandata non solo in ambito letterario ma anche in quello artistico[57], fosse ancora assai florida nei tempi in cui il poeta dispiegò la sua *vis imaginativa*. In un simile quadro, anche

secolare, con un linguaggio crudo, aspro e violento. E in particolare nel *Contra philargyriam* egli attacca pesantemente proprio l'amore del lusso e delle ricchezze dei prelati del suo tempo. Anche in questo caso non è possibile asserire con certezza che Dante avesse letto queste opere o le conoscesse direttamente»; Andrea Battistini (*Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, cit.), nel commentare i vv. 25-30, sostiene: «Il sincretismo dantesco fonde il mito pagano dell'età dell'oro con la visione biblica della Scala di Giacobbe, che quindi nella *Commedia* diventa di «color d'oro», come l'età governata da Saturno. Dante potrebbe essersi sentito autorizzato ad aggiungere questo particolare, assente nel *Genesi* (28 12), dallo stesso Damiano, il quale nell'opuscolo *Dominus vobiscum* indirizzato all'eremita Leone chiama «via aurea» quella «strata paliis atque innumeris corrusca lamparibus» [XIX, in *PL*, vol. CXLV col. 246]».

54 Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci*, cit., p. 377.

55 Il titolo completo dell'opuscolo è *Disceptatio synodalis inter regis advocatum et Romanae Ecclesiae defensorem* (edito nel vol. CXLV della *Patrologia Latina*, coll. 67-90).

56 Dante Alighieri, *Commedia, con il commento di Anna Maria Chiavacci*, cit., p. 389 (le parole in corsivo sono di chi scrive). Cfr. in proposito anche A. Battistini, *Canto XXI. L'incontro con Pier Damiano*, cit., p. 638.

57 E ampiamente diffusa pure per via orale, soprattutto attraverso la predicazione.

il rigoglioso fiume degli *exempla*, contenuti – e talvolta, per noi, celati – in una costellazione di testi mediolatini e volgari di natura assai disparata, come quello damianeo fatto oggetto della nostra attenzione, ha però sicuramente contribuito a creare quell'immagine popolare dell'aldilà, quell'enciclopedia escatologica che Dante – per dirla con Segre – «volente o nolente (...) non poteva ignorare»[58].

58 Cesare Segre, *L'«itinerarium animae» nel Duecento e Dante*, in Maria Corti (a cura di), *Letture Classensi*, XIII, Ravenna 1984, pp. 9-32, a p. 20 (rist. in *Fuori del mondo. I modelli nella follia e nelle immagini dell'aldilà*, Torino 1990, pp. 25-48).

MARIANO DELL'OMO

Montecassino, Dante e quattro personaggi della *Divina Commedia*. Testimonianze celebri nell'Archivio cassinese per Celestino V, Bonifacio VIII, Tommaso d'Aquino, e una recente scoperta per Manfredi

Il titolo di questa conferenza allude a quattro grandi personalità del mondo ecclesiastico e politico medievale, contemporanee di Dante, che al tempo stesso hanno incrociato in modo decisivo la vicenda storica di un'abbazia benedettina così nevralgica come Montecassino, a metà strada tra Regno meridionale e Sede Apostolica. I quattro personaggi sono i papi Celestino V e Bonifacio VIII, il grande teologo domenicano Tommaso d'Aquino e Manfredi, figlio naturale dell'imperatore Federico II. In relazione a tutti e quattro l'Archivio di Montecassino conserva testimonianze manoscritte che in diverso modo corredano e corroborano il messaggio poetico della *Commedia* dantesca, e in qualche caso costituiscono un'assoluta novità meritevole d'esser qui rimarcata. Partiamo dai primi due e naturalmente dall'abbazia di S. Benedetto.

Dire Montecassino, Celestino V, Bonifacio VIII significa innanzitutto molto semplicemente rinviare a un toponimo e a due antroponimi d'ufficio che nella *Commedia* sembrano allo stesso modo riflettere il pessimismo nutrito da Dante nei confronti delle umane vicende, con quel suo sguardo che trascende i limiti della storia, e nel quale il primo, Montecassino, non direttamente, ma almeno come simbolo del monachesimo benedettino, quasi proietta l'ombra del tradimento dell'ideale monastico trasmesso da s. Benedetto all'Occidente; il secondo, Celestino, non ha saputo reggere al peso tremendo delle chiavi di Pietro, che di per sé comportano l'ineludibile responsabilità di pascere il gregge, e che date da Dio non possono essere ricusate neppure per umiltà; e infine il terzo, Bonifacio, emblema di una Chiesa che da 'apostolica' è a tal punto cresciuta nell'autocoscienza del proprio destino di fronte al mondo, da perdere di vista i confini che la separano dal mondo stesso e dalle sue prevalenti leggi politiche.

Emergono così nella visione di Dante tre grandi crisi epocali: crisi di quell'ideale religioso medievale identificatosi per diversi secoli con il monachesimo di Regola benedettina; crisi di esercizio dell'autorità apostolica nel mondo e conseguente rischio per la *salus animarum*; infine crisi dell'ideologia, e quindi della stessa istituzione pontificia, che per conservare la sua libertà è costretta ad amplificare oltre misura il suo legittimo potere, e paradossalmente è destinata perciò a sperimentare prima una lunga stagione di 'cattività' ad Avignone, e poi di scisma, che si concluderà solo un secolo dopo la morte di Dante.

Questo dunque il quadro che emerge dalla *Commedia*, e nel quale tenterò di storicizzare la vicenda cassinese appunto negli anni di Dante, che non a caso incrocia in pieno, e non senza conseguenze, i pontificati di Celestino (29.VIII.1294 – 13.XII.1294) e di Bonifacio (23.I.1295 – 11.X.1303): l'obiettivo è quello di illustrare fino a che punto e in che misura sia valido il *cliché* del monachesimo che avrebbe tralignato rispetto all'esempio del padre e legislatore Benedetto, *cliché* nel quale la sconfinata autorità letteraria del poeta sembra aver imprigionato anche, e forse soprattutto, l'abbazia di S. Benedetto, simbolo del monachesimo benedettino a lui contemporaneo, a costo però di semplificare ciò che invece è ben più complesso, esattamente com'è avvenuto anche per Celestino V, e specialmente per Bonifacio VIII, due figure di papi pur così diverse per esiti personali ed istituzionali.

In fondo Dante non ama confrontarsi che con realtà pari alla sua altezza, ma lo fa – come ben emerge dai passi che citerò – come uno scultore che da ogni blocco di pietra estragga, quasi per necessità, un'idea destinata a divenire assioma poetico, dando così al suo operato quell'impronta originale in cui poesia e realtà si confondono in modo ambiguo e geniale. Pertanto l'interprete di Dante è sempre chiamato a filtrare dal mistero della poesia la realtà, il più attendibile possibile, della storia.

In *Par.* XXII, 37 è il celeberrimo verso: «Quel monte a cui Cassino è nella costa», che dipende direttamente da Gregorio Magno, *Dialogi* II, 8: «Castrum namque, quod Casinum dicitur, in excelsi montis latere situm est» (Quel monte, propaggine del monte Cairo, sulle cui pendici sta il borgo di Cassino)[59], seguito prima dal perfetto autoriconoscimento di Benedetto ai vv. 40-41: «quel son io che su vi portai prima / lo nome di colui che 'n terra addusse / la verità che tanto ci sublima», e poi dalla dura requisitoria a partire dal v. 76: «Le mura che solieno esser badia / fatte sono spelonche, e le cocolle / sacca son piene di farina ria». Singolare il sintagma 'fatte sono spelonche', espressione derivante dai vangeli sinottici: «Vos autem fecistis illam speluncam latronum» (Mt 21, 13; Mc 11, 17; Lc 19, 46), che appare pronunciata con eguale indignazione dall'abate di Montecassino Bernardo Aiglerio (1263-1282), per definire quel che Federico II aveva fatto proprio di

* Sigle:
AAM = Montecassino, Archivio dell'Abbazia
ApAM = Montecassino, Archivio privato dell'Abbazia

59 Cfr. Tommaso Leccisotti, *Il canto di San Benedetto*, Torino 1965, p. 13; Id., *La venuta di S. Benedetto a Montecassino*, in *Atti del 7 Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo, Norcia-Subiaco-Cassino-Montecassino, 29 settembre-5 ottobre 1980*, Spoleto 1982, pp. 685-696: 688.

Montecassino[60]: egli iniziava realmente il suo governo cassinese l'anno successivo a quello in cui Dante vedeva la luce, cioè ben tre anni dopo la sua nomina ufficiale, dopo che Manfredi il 26 febbraio 1266 aveva subito a Benevento una sconfitta mortale ad opera di Carlo d'Angiò[61], e l'abate Teodino (1262-1263) era stato definitivamente allontanato dal monastero, quasi a dimostrazione del disegno politico pontificio volto a facilitare l'ingresso di Carlo al Regno.

Per Celestino V e insieme anche per Bonifacio VIII, più che il celeberrimo «vidi e conobbi l'ombra di colui / che fece per viltà il gran rifiuto» (*Inf.* III, 58-59), preferisco far riferimento a *Inf.* XXVII, 103-105, dove si dà la parola allo stesso papa Caetani, che sentenzia direttamente sul suo predecessore, misurandone, secondo lui ma soprattutto secondo Dante, tutto il peso della responsabilità davanti alla storia, per non aver saputo calcolare il valore racchiuso nel potere delle chiavi, e quindi il senso stesso religioso e politico del pontificato nelle vicende della storia: «Lo ciel poss'io serrare e diserrare, / come tu sai; però son due le chiavi / che 'l mio antecessor non ebbe care».

I. Celestino V e Bonifacio VIII

I.I. Montecassino tra la crisi dell'età federiciana e la rinascita sotto Bernardo Aiglerio

Quando Celestino V nel suo viaggio da L'Aquila a Napoli giunge a Montecassino e vi si ferma tra il 18 e il 20 ottobre del 1294, sono trascorsi poco più di trent'anni dall'inizio (1263), e poco più di dieci dalla fine (1282) dell'abbaziato di Bernardo Aiglerio, uno dei più grandi della serie degli abati cassinesi, già monaco dell'abbazia benedettina di S. Martino di Savigny nei dintorni di Lione, e abate di Lérins. Era stato designato da papa Urbano IV in sintonia con le scelte operate in campo politico dal pontefice a favore di Carlo d'Angiò, al quale era stata offerta la corona di Sicilia. Dunque finalmente anche per Montecassino, dopo la morte di Federico II (13 dicembre 1250) si erano aperti in quel 1263 spiragli di ripresa, ma la situazione era ancora così ingarbugliata

60 «Fredericus quondam Romanorum Imperator et post eum duo filii eius Corradus videlicet et Manfredus, subtractis iuribus et rebus nostri Monasterii Casin[ensis] cui in patiencia divina licet immeriti spiritualiter et temporaliter presidemus *speluncam latronum* de templo domini facientes, viginti et sex fere annis ante ingressum nostrum in arcem dampnabiliter tenuerunt»: Anselmus Maria Caplet (a cura di), *Regesti Bernardi I abbatis Casinensis fragmenta ex Archivo Casinensi*, Romae 1890, p. 145.

61 Cfr. Alfredo Zazo, *La battaglia del 26 febbraio 1266*, in Wolfgang Hagemann, Alfredo Zazo (a cura di), *La battaglia di Benevento*, Benevento 1967, pp. 61-74.

che Bernardo, come già detto, di fatto poté assumere il suo ufficio solo nel 1266.

Da quale profonda depressione usciva finalmente Montecassino? Possiamo verificarlo dalle già accennate parole dello stesso abate Bernardo che, nel rievocare gli anni appena trascorsi sotto Federico II e i suoi due figli Corrado IV e Manfredi, non trova definizione più appropriata per Montecassino che quella di essersi trasformato da *'templum Domini'* in *'spelunca latronum'*[62]. L'impietoso quanto realistico giudizio riflette in pieno la travagliata condizione di Montecassino nel corso del venticinquennio precedente[63], allorché l'antica istituzione benedettina aveva subìto senza ripari l'onda d'urto generata dal progressivo e poi flagrante conflitto tra papa Gregorio IX e Federico II, destinato a sfociare l'aprile del 1239 nell'occupazione militare del monastero, con l'espulsione di gran parte della comunità, non senza un'eco anche fuori d'Italia, come ci testimonia il cronista contemporaneo Matthew Paris[64]. In quei drammatici frangenti abbandonarono Montecassino tra gli altri un giovane studente, che avrebbe fatto parlare di sé lungo i secoli: il futuro dottore della Chiesa Tommaso d'Aquino entrato nove anni prima nel monastero come oblato[65], e il monaco Erasmo[66], che in piena età federiciana contribuì allo sviluppo dell'aristotelismo, cominciando le sue lezioni di teologia nella giovane università di Napoli già verso l'autunno del 1241.

Ritornando a quell'anno 1294, che vide l'approdo di Celestino nell'abbazia di S. Benedetto, si può ben dire che Montecassino godesse ancora della stabilità istituzionale e del prestigio spirituale che gli de-

62 Cfr. *supra* nota 60.

63 Su questa difficile fase della storia cassinese cfr. Mariano Dell'Omo, *Montecassino*, in *Federico II. Enciclopedia Fridericiana*, Roma 2005, pp. 364-368.

64 Cfr. Felix Liebermann (a cura di), *Ex Mathei Parisiensis operibus*, Hannoverae 1888 (MGH. Scriptores, 28): *Cronica Maiora*, p. 185; *Historia Anglorum*, pp. 411-412.

65 Cfr. Tommaso Leccisotti, *S. Tommaso d'Aquino e Montecassino*, Montecassino 1965.

66 Cfr. Alberto Bartòla, *Erasmo da Montecassino,* in *Dizionario biografico degli Italiani,* XLIII, Roma 1993, pp. 43-46. Per l'attività filosofica e teologica cfr. Tommaso Leccisotti, *Un contributo dell'Italia meridionale federiciana allo sviluppo dell'aristotelismo*, in *Atti del Convegno internazionale di studi federiciani*, Palermo 1952, pp. 107-121; Id., *L'edizione degli scritti di Erasmo e il "Prologus" del cod. Cassinese 794 bis,* "Benedictina", IX, a. 1955, pp. 215-248; Id., *Uno sconosciuto abbreviatore del Lombardo: Erasmo di Montecassino*, in *Miscellanea Lombardiana*, Novara 1957, pp. 321-325; Id., *I sermoni del cassinese Erasmo,* "Benedictina", XII, a. 1958, pp. 27-71; Angelo Pantoni, *Come devono essere i monaci (dai Sermoni di Erasmo di Montecassino, sec. XIII),* "Rivista di ascetica e mistica", VI, a. 1961, pp. 190-195.

rivavano proprio da quel grande abate francese Bernardo, morto nel 1282, che non era stato solo il ricostruttore degli edifici e colui che aveva ricomposto il patrimonio di beni e diritti ampiamente compromessi negli anni federiciani[67] – basti solo pensare ai registri delle ben note *inquisitiones* patrimoniali che ci sono rimasti[68] –, ma anche una guida sapiente alla riconquista di una piena e radicata identità monastica benedettina, grazie ai suoi insegnamenti confluiti in un trattato ascetico molto noto negli ambienti monastici tardomedievali anche transalpini, lo *Speculum monachorum*[69] del 1274, nonché in un ampio commento alla Regola di s. Benedetto[70], databile tra il '75 e l'82.

Nei dodici anni successivi, dal 1282 al 1294[71], si avvicendarono a Montecassino tre abati, Tommaso, che seguì le orme di Bernardo Aiglerio, e al quale, dopo la sua morte nel 1288, nessuno era succeduto per ben tre anni; nel '92 finalmente gli subentrava Ponzio, in carica però solo dal 19 marzo al 30 settembre; ed ancora Guglielmo, abate eletto già prima del giugno 1293, lo stesso che Celestino V appena giunto a Montecassino sostituì con uno dei suoi monaci, manifestando così chiaramente l'intenzione di esercitare un influsso non provvisorio bensì di lunga durata sull'antica fondazione benedettina, che egli da papa concepì subito come parte di una più ampia famiglia, la stessa da lui fondata e che presto ne avrebbe assunto il nome. Che Pietro del Morrone tenesse molto alla sua giovane compagine monastica, lo attesta la lettera datata a L'Aquila il 27 settembre 1294 , nella quale il nuovo papa – indirizzandosi ad Onofrio abate del monastero di S. Spirito di Sulmona in diocesi di Valva, oltre ai coabbati, priori e prelati dei monasteri, priorati, chiese, membri e luoghi soggetti a S. Spirito e alle loro comunità dell'Ordine di S. Benedetto –, conferma tra l'al-

67 Cfr. Jean-François Guiraud, *Économie et societé autour du Mont-Cassin au XIII^e siècle*, Montecassino 1999.

68 Cfr. Faustino Avagliano, *Il Registrum II di Bernardo Aiglerio, abate di Montecassino (1263-1282),* in Hubert Mordek (a cura di), *Aus Kirche und Reich. Studien zu Theologie, Politik und Recht im Mittelalter (Festschrift für Friedrich Kempf),* Sigmaringen 1983, pp. 363-370; Albane Schrimpf-Patey, Inquirere et in scriptis redigere. *Administrer par l'écrit au Mont-Cassin sous les abbatiats de Bernard I^er et Thomas I^er (deuxième moitié du XIII^e siècle).* Thèse de doctorat d'histoire médiévale préparée sous la direction du Professeur Laurent Feller. Université Paris I Panthéon-Sorbonne LaMOP UMR 8589 ED 113. Soutenance prevue le 26 janvier 2019.

69 Cfr. Hilarius Walter (a cura di), *Bernardi I Speculum monachorum,* Friburgi Brisgoviae 1901.

70 Cfr. Anselmus Maria Caplet (a cura di), *Bernardi I abbatis Casinensis in Regulam S. Benedicti Expositio,* Montis Casini 1894.

71 Cfr. la cronotassi degli abati in Mariano Dell'Omo, *Montecassino. Un'abbazia nella storia*, Montecassino 1999, p. 299.

tro gli *statuta*, le *constitutiones*, gli *instituta* e gli *ordinamenta* dettati nello stesso Ordine, e specialmente la totale esenzione rispetto a qualsiasi istituzione ecclesiastica, facilitandone così ogni ulteriore futura espansione insediativa.

I.II Il passaggio di Celestino V a Montecassino e le conseguenze delle sue scelte monastiche

La politica monastica del nuovo pontefice proseguì nel corso del suo viaggio da L'Aquila a Napoli: il 13 ottobre 1294 Celestino giungendo a S. Vincenzo al Volturno vi nominò subito come abate un monaco della sua congregazione di nome Nicola[72]; proseguendo per Isernia faceva quindi tappa a S. Germano (Cassino) il 17 ottobre, soggiornando a Montecassino, come già ricordato, tra il 18 e il 20 dello stesso mese; trasferito quindi l'abate eletto Guglielmo a S. Vittore di Marsiglia, Celestino gli sostituì come nuovo abate Angelario, anch'egli monaco della sua congregazione, proveniente da S. Spirito della Maiella[73]. Si trattò di una scelta gravida di conseguenze, perché destinata a facilitarne un'altra, più simbolica e per ciò stesso più significativa, il mutamento cioè dell'abito monastico dei Cassinesi[74]. A questo punto si può prendere a testimone un protagonista di quel momento, il monaco cassinese Nicola da Frattura, che nel suo commento giuridico alla Regola di s. Benedetto databile alla fine del 1303 (AAM, Casin. 445), così chiosa il cap. 55 del testo benedettino intitolato «Le vesti e le calzature dei fratelli», nel passo in cui Benedetto stabilisce che «del colore o della qualità di tutti questi indumenti i monaci non facciano questione»:

> Ai miei tempi ho assistito di fatto ad una tale discussione nel monastero cassinese al cospetto di papa Celestino V, il quale, volendo indurre personalmente e per mezzo dei cardinali i monaci cassinesi a prendere il suo abito che era quello dell'Ordine morronese, adduceva a suo favore e contro di noi specialmente il testo seguente: «Del colore o della qualità di tutti questi indumenti i monaci non facciano questione», concludendo da ciò che, lasciato quest'abito nero che attualmente portiamo, potevamo liberamente fare uso dell'abito grigio dei Morronesi, che egli stesso prima aveva utilizzato, ad accogliere il quale egli intese costringere e costrinse parecchi dei monaci cassinesi con minacce e intimidazioni, avendone puniti molti con il carcere; altri poi, che non poté indurre ad accettare detto suo abito, volle e comandò che fossero espulsi da Montecassino per mezzo di fra Angelario, monaco morronese, da lui imposto come abate, e personalmente confesso di essere stato uno di quelli che, né scosso da eccessivo timore né attratto da lusinghe, chiesta finalmente e ottenuta licenza dallo stesso Celestino, uscito da Montecassino con molti altri miei compagni, da solo mi recai a Bologna e lì frequentai per qualche tempo la scuola di diritto canonico. Tuttavia dopo tali cose non voglio tacere, fratelli, il fatto che con l'aiuto del nostro santissimo padre Benedetto, papa Celestino V nell'anno del Signore 1294, nel giorno di s. Lucia del mese di dicembre, sesta indizione, a Napoli in Castelnuovo, dove allora il sommo pontefice risiedeva, abbia liberamente rinunziato nelle mani dei suoi confratelli cardinali al Papato nonché al suo onere ed onore, come appare esplicitamente circa la rinunzia nel capitolo *'quoniam'* nel *Liber Sextus*. Compiuto così tutto questo, a Napoli nello stesso Castelnuovo fu eletto a sommo pontefice il cardinale Benedetto Caetani da Anagni, il quale mutato nome si chiamò Bonifacio, e grazie a lui tutti noi che eravamo fuori di Montecassino vi fummo richiamati, avendo conservato l'abito nero, al quale altri, che erano rimasti lì con l'abito grigio, ugualmente ritornarono, e da quel momento prendemmo a venerare unanimemente con maggiore devozione quello stesso abito di colore scuro[75].

72 Cfr. Vincenzo Federici, *Ricerche per l'edizione del* Chronicon Vulturnense *del monaco Giovanni (III. Gli abati),* "Bullettino dell'Istituto Storico Italiano per il Medio Evo e Archivio Muratoriano", LXI, a. 1949, p. 80; Peter Herde, *Cölestin V. (1294) (Peter von Morrone). Der Engelpapst. Mit einem Urkundenanhang und Edition zweier Viten*, Stuttgart 1981, p. 117.

73 Cfr. P. Herde, *ibidem.*

74 Su questo intervento di Celestino nel quadro della sua politica nei confronti dell'*Ordo* benedettino cfr. Werner Eichhorn, *Papst Cölestin V. und die Benediktinerorden*, "Studien und Mitteilungen zur Geschichte des Benediktiner-ordens und seiner Zweige", LXXIX, a. 1968, pp. 54-64, 61-62.

75 Ultima edizione: Peter Herde, *Papst Cölestin V. und die Abtei Montecassino (mit Edition zweier Texte)*, in Günther Pflug - Brita Eckert - Heinz Friesenhahn (a cura di), *Bibliothek-Buch-Geschichte*, *Kurt Köster zum 65. Geburtstag*, Frankfurt am Main 1977, p. 400: «[p. 138] sed meis temporibus hanc disceptationem vidi de facto in monasterio Casinen. in facie domini Celestini pape V, qui, cum vellet per se et fratres suos dominos cardinales monachos Casinen. inducere ad susceptionem habitus sui, qui fuerat de ordine Murronen., allegabat potissime pro se et contra nos hunc testum: 'De quarum rerum omnium colore aut grossitudine non causentur monachi', concludens ex hoc, quod postposito habitu isto nigro, quem ad presens deferimus, habitu griso Murronen., quo ipse antea usus fuerat, uti libere poteramus, ad cuius susceptionem nonnullos de monachis Casinen. minis et terroribus, cum plures de ipsis duxerit carcerandos, cogere voluit et coegit, alios vero, quos ad susceptionem habitus sui predicti nequivit inducere, de monasterio Casinen. per fratrem Angelerium, monachum Murronen., quem ibi abbatem instituit, expelli voluit et mandavit, de quibus unum fateor me fuisse, qui, cum nec terrore concuterer nec blandimentis seducerer, petita demum licentia et optenta ab ipso domino Celestino monasterium Casinen. cum pluribus aliis meis

Il racconto di Nicola da Frattura, che riflette la saldezza dell'identità cassinese, trova conferma nell'*Opus metricum* del cardinale Stefaneschi[76]; d'altra parte Celestino nel fare tale scelta dovette sentirsi ancor più confermato dal fatto che un monaco cassinese, Giovanni da Castrocielo, arcivescovo di Benevento e familiare del re Carlo II, per compiacere lo stesso papa aveva abbandonato il tradizionale abito nero benedettino per assumere quello grigio dei Morronesi, e a ciò non dovette essere estranea la sua discutibile nomina a cardinale diacono di S. Lorenzo in Damaso[77]. Resta il fatto che nel merito Nicola si fa interprete

sociis exiens solus Bononiam petii studiumque iuris canonici ibi per nonnulla tempora frequentavi; sed post hec nolo vos latere, fratres ‹dilectissimi›, cooperante patre nostro Benedicto sanctissimo dictum Celestinum papam V in anno domini M°CC°nonagesimo quarto XIII° mensis decembris in die sante Lucie, VI indictione, apud Neapolim in manibus fratrum suorum cardinalium omnium in castello novo, ubi tunc summus pontifex residebat, libere renunctiasse papatui ipsiusque oneri et honori, ut patet espresse extra de renuncti. in c. 'quoniam' libro sexto. Quibus omnibus sic peractis apud eandem civitatem Neapolim in dicto castello novo electus est in summum pontificem et assumptus dominus Benedictus Gaytanus de Anagnia cardinalis, qui mutato nomine Bonifacius est vocatus, et per eum nos omnes, qui eramus extra monasterium Casinen., et cum habitu nigro, ad quem alii similiter, qui cum habitu griso ibi remanserant, redierunt, ad monasterium ipsum fuimus revocati et extunc habitum nigrum cum maiori devotione cepimus unanimiter venerari. Sed ut ad propositum redeam, est videndum, an in suo loco apostolice potestatis plenitudine remanente de iure stricto ad mutationem habitus possimus compelli. Videtur, quod sic, quia, sicut hec littera sonat, de colore aut grossitudine causari non possumus nec debemus (...)». Sul commento che si conserva nel codice Casin. 445, cfr. Bernardo D'Onorio, *L'*Expositio in Regulam S. Benedicti *di Nicola da Frattura*, in *Monastica IV. Scritti raccolti in memoria del XV centenario della nascita di s. Benedetto (480-1980)*, Montecassino 1984, pp. 191-227. Sul manoscritto Casin. 445 citato, cfr. Roberta Casavecchia (scheda n. 13), in Mariano Dell'Omo (a cura di), *"I Fiori e' Frutti santi". S. Benedetto, la Regola, la santità nelle testimonianze dei manoscritti cassinesi.* Catalogo della mostra, Montecassino, 10 luglio-31 ottobre 1998, Milano 1998, pp. 122-123.

76 «Seu ductus seu sponte levis, nec crede superbum / Celestinus apex quosdam cathedralibus altis / Imposuit titulosque dedit, patriarchaque nomen / Accipit, et varii abbates et forte coacte, / Vel quasi siderei collis montisque Cassini / Compulit heu! monachos habitus assumere fratrum / Degentum sub lege Petri, nonnullus ab inde / Dum parere negat, monachus tunc exulat. O quam / Deciperis, quamvis illos infamia fedet»: *Das* Opus Metricum *des Kardinals Jacobus Gaietani Stefaneschi*, in Franz Xaver Seppelt (a cura di), *Monumenta Coelestiniana. Quellen zur Geschichte des Papstes Coelestin V.*, Paderborn 1921, pp. 1-146: 66.

77 Cfr. Alessandra Mercantini, *Giovanni da Castrocielo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LV, Roma 2000, pp. 767-768.

di una tradizione plurisecolare, che nell'*habitus niger*, l'abito nero dei benedettini, riconosceva la sua stessa identità, la quale andava ben al di là di un elemento esteriore, effimero, seppur ricco di valenza simbolica, come l'abito. E in ciò egli si sentiva confortato dallo stesso Bonifacio VIII, che l'8 aprile 1295 non a caso annullava tutti gli atti compiuti dal suo predecessore Celestino, concedendo in particolare a tutti i religiosi annessi da quest'ultimo all'Ordine morronese la facoltà di riprendere l'abito – *'monasticum nigrum vel canonicorum regularium'*[78] – anteriore all'incorporazione.

Certo quel che il pontefice aveva deciso per i Cassinesi non rivestiva un significato puramente formale, dal momento che non si trattava di un semplice cambio di colore e di qualità dei panni, cosa certo già di per sé non irrilevante: in quell'ottobre del 1294, nella risoluzione di Celestino si profilava infatti una svolta istituzionale ben più preoccupante per i Cassinesi, a tal punto da indurne una parte a scegliere la via dell'esilio. Il monastero cassinese era a capo di una vastissima rete di prepositure, celle e chiese[79] che superavano ormai le 600 unità, un *Ordo* tuttavia assolutamente non organizzato alla maniera di quello morronese, poi dei Celestini, con un abate a scadenza triennale e un capitolo generale, quasi come una congregazione o un ordine religioso dei nostri giorni. Nulla di tutto questo era presente nel sistema cassinese, ma la svolta ormai c'era stata, e un altro protagonista di quei giorni, Riccardo di S. Angelo, a differenza di Nicola da Frattura rileva più specificamente qualche ulteriore indizio del cambio istituzionale, allorché scrive che, fatti venire a Montecassino ben 50 monaci morronesi, il pontefice mutò la denominazione tradizionale di decano in quella di priore[80], titolo che denotava una maggiore concentrazione

78 Alessandra Bartolomei Romagnoli, *Le bolle di Celestino V cassate da Bonifacio VIII*, "Archivum Historiae Pontificiae", XXXVII, a. 1999, p. 65 nota 5.

79 Per un approccio alla genesi e allo sviluppo iniziale di questo fenomeno, cfr. Mariano Dell'Omo, *Montecassino altomedievale e il suo sistema di dipendenze. Genesi e fenomeno di un'irradiazione patrimoniale e giurisdizionale*, in Nicolangelo D'Acunto (a cura di), *Dinamiche istituzionali delle reti monastiche e canonicali nell'Italia dei secoli X-XII. Atti del XXVIII Convegno del Centro Studi Avellaniti, Fonte Avellana, 29-31 agosto 2006*, Negarine di S. Pietro in Cariano (Verona) 2007, pp. 101-114 (rist. in Mariano Dell'Omo, *Montecassino medievale. Genesi di un simbolo, storia di una realtà. Saggi sull'identità cassinese tra persone, istituzione, consuetudini e cultura*, Montecassino 2008, pp. 61-72).

80 AAM, cod. Casin. 441, p. 48. Il testo si può leggere anche in Erasmus Gattola [Gattula], *Historia abbatiae Cassinensis per saeculorum seriem distributa*, Venetiis 1733, pp. 470-471: «In anno Domini M°CC° nonagesimo quarto mense octub(ris) indictione VII[a] domnus Cellestinus papa quintus

d'autorità in colui che in assenza dell'abate ne faceva le veci. Restava il titolo abbaziale, ma il nuovo abate Angelario come avrebbe governato il monastero, il territorio diocesano, la vasta trama di dipendenze sparse nell'Italia centro-meridionale? Egli era stato insediato direttamente da papa Celestino, ma la sua successione in futuro come sarebbe avvenuta, secondo quali meccanismi? E Montecassino avrebbe forse sostituito S. Spirito di Sulmona come casa principale dell'*Ordo* morronese? Sono domande cruciali, a cui evidentemente non può darsi risposta.

I.III Il *colophon* del codice Casin. 68

In realtà anche nel caso di Montecassino papa Celestino non faceva che confermare la linea del suo operato fino a quel momento e nei giorni successivi, allorché avrebbe compiuto quella scelta che nell'immaginario collettivo lo ha fissato per sempre, proprio grazie ai versi danteschi, nel drammatico gesto della rinunzia al Papato[81]. Non a caso

qui antea vocatus fuit frater Petrus de Murrone homo magne sanctitatis venit ad monasterium Casinense, et volens dictum monasterium unire religioni sue induxit monachos pro maiori parte ut reciperent sue religionis habitum, qui habitus erat coloris camellini vilissimi panni, et misit de monachis suis quasi .L. Primo nos fueramus nigri et mutavit nomen decani, qui post ipsorum adventum vocatus est prior. Adveniente proximo festo beate Lucie renuntiavit papatui in civitate Neapoli, cui successit domnus Bonifatius qui primo mominatus fuit domnus Benedictus Gaietanus, homo maxime scientie et probitatis de Anania, et revocavit omnia facta per dictum Celestinum, exceptis cardinalibus quos idem Celestinus fecerat, et ego fui unus de revocatis, qui fueram effectus abbas monasterii Sancte Iustine de Padua». Sul manoscritto Casin. 441, cfr. Roberta Casavecchia (scheda n. 12), in M. Dell'Omo (a cura di), *"I Fiori e' Frutti santi"* ... cit, pp. 120-122.

81 Cfr. da ultimo Valerio Gigliotti, *"Fit monachus, qui papa fuit". La rinuncia di Celestino V tra diritto e letteratura*, "Rivista di storia e letteratura religiosa", XLIV, a. 2008, pp. 257-323. Quale chiave interpretativa di tale gesto mi sembra interessante quanto notava Paolo Vian: *L'avventura di Celestino V. Un Papa fra il mito e la storia*, "L'Osservatore Romano", CL, n. 151, a. 2010, p. 4, sottolineando come «tutta la vita di Pietro del Morrone si è svolta in una tensione dialettica, in qualche modo mai risolta, fra il *concedersi* alle folle che lo cercano per la fama di santità che presto lo aveva avvolto nei diversi luoghi in cui aveva soggiornato e il *ritrarsi*, quando l'eremita si rende conto che il concorso dei devoti minaccia le condizioni stesse della sua *conversatio* monastica e del suo rapporto con Dio, l'unica realtà che per lui veramente conta. Concedersi e ritrarsi, abbandonarsi alle folle che lo cercano e che trovano in lui anche un taumaturgo che guarisce e risana, ma poi fuggirle, per ritrovare quella pace che l'anima cerca e nella quale solo trova riposo. In fondo la breve avventura

uno dei massimi studiosi di Celestino V, Peter Herde, ha sottolineato come una delle carenze più gravi di Pietro del Morrone sia stata proprio la sua impreparazione giuridica: egli non aveva adeguata conoscenza del diritto canonico, ed era privo di esperienza nella gestione curiale e nella politica internazionale, tutte qualità che invece un papa del Duecento non poteva non avere alla guida della Chiesa[82].

In relazione a ciò appare singolare che un manoscritto dell'Archivio di Montecassino, il Casin. 68[83], il cui *colophon* (p. 1069 [ma 1071]) allude esplicitamente alla presenza fisica di Celestino V nell'abbazia cassinese in quell'ottobre del 1294, contenga proprio il *Decretum* di Graziano, *'pater et magister scientiae canonicae'*, con la *Glossa ordinaria* di Giovanni Teutonico[84]. Ecco il testo del *colophon* [fig. 1]:

pontificale di Celestino era in qualche modo già scritta nei suoi precedenti, ripetizione di uno schema che aveva prima costantemente vissuto».

82 Scrive P. Herde, *Papst Cölestin V. und die Abtei Montecassino* ... cit., p. 388: «Gewiβ fehlten ihm jene Erfahrung und jene Kenntnisse im kanonischen Recht, der Theologie, im Kurialbetrieb und der internationalen Politik, die ein Papst am Ende des 13. Jahrhunderts besitzen muβste, wenn er die Kirche erfolgreich leiten wolte».

83 Cfr. Mariano Dell'Omo, *Montecassino e Celestino V: l'unico carisma, le diverse prospettive monastiche e il* colophon *del manoscritto Casin. 68*, "Benedictina", LVII, a. 2010, pp. 263-284; distribuito in formato digitale da "Reti Medievali": http://www.rmoa.unina.it/441/1/RM-DellOmo-Celestino.pdf); rist. in Id., *Tra carte e codici. Studi sull'archivio e la biblioteca dei manoscritti di Montecassino tra medioevo e età moderna*, Montecassino 2021, pp. 667-691. Sul manoscritto cassinese 68 cfr. *Bibliotheca Casinensis seu codicum manuscriptorum qui in tabulario Casinensi asservantur series*, II, Montis Casini 1875, pp. 211-219; Andrea Caravita, *I codici e le arti a Monte Cassino*, I, Monte Cassino 1869, pp. 325-327; ivi, II (1870), p. 258; Maurus Inguanez, *Codicum Casinensium manuscriptorum catalogus*, I, 1, Montis Casini 1915, p. 79; Anthony Melnikas, *The Corpus of the Miniatures in the Manuscripts of Decretum Gratiani*, II, Rome 1975, p. 664, fig. 15; ivi, III, Rome 1975, p. 1154, fig. 15.

84 Su di lui, che si identifica probabilmente con *magister* Johannes Zemeke decano del capitolo cattedrale di Halberstadt (†1245), cfr. Stephan Kuttner, *Repertorium der Kanonistik (1140-1234). Prodromus corporis glossarum*, I, Città del Vaticano 1937, pp. 93-99 (§ 6. Die Glossa Ordinaria des Johannes Teutonicus zum Dekret); Kenneth Pennington, *Johannis Teutonici Apparatus glossarum in Compilationem tertiam*, Città del Vaticano 1981. In Lidia Buono - Roberta Casavecchia - Marco Palma - Eugenia Russo (a cura di), *I manoscritti datati delle province di Frosinone, Rieti e Viterbo*, Firenze 2007, p. 153, tra quelli scartati viene collocato anche il manoscritto Casin. 68, con la motivazione erronea che «la data riportata nel *colophon* (...) non può corrispondere a quella di trascrizione del codice, databile al pieno sec. XIV, come conferma nel testo la presenza del commento al *Decretum Gratiani* di Giovanni D'Andrea (†1348)». In realtà oltre al fatto che non si tratta del commento di Giovanni D'Andrea ma di

Sub Celestino quinto pergente Casino, / tunc opus hoc[85] fini perduxit Petrus Atini. / Nostra voce pia, benedic queso Virgo Maria. / Maximus hunc genuit presbiter atque fuit (Sotto Celestino V mentre passava per Montecassino, in quello stesso tempo Pietro di Atina portò a compimento quest'opera. Per la nostra pia voce, benedici ti prego Vergine Maria. Massimo fu suo padre, e presbitero).

Oltre alla scrittura e soprattutto alla decorazione, che fissano il manoscritto alla seconda metà del sec. XIII[86], un altro specifico elemento insieme al *colophon* sembra volutamente ancorare al 1294 l'avvenuta esecuzione del codice. In ben due luoghi del Casin. 68 si segnala infatti una miniatura con uno scudo nel quale si allude alla figura araldica della famiglia Caetani, sotto il profilo cromatico con più esattezza a p. 815 (ma 817) [FIG. 2], con il fondo dorato e la doppia striscia fluttuante in azzurro: 'D'oro alla gemella d'azzurro ondata e posta in banda', mentre a p. 528 (ma 530) il fondo è azzurro, e dorate sono le due strisce ad onda: 'D'azzurro alla gemella d'oro ondata e posta in banda'. In ogni caso pare evidente il sottinteso riferimento ad una personalità Caetani del mondo ecclesiastico, che nel nostro caso non può che essere Bonifacio VIII, il cui stemma è molto simile almeno per l'emblema della doppia striscia a zig zag (Viterbo, Palazzo dei papi, Sala Gualtieri attigua alla Sala del Conclave) [FIG. 3]. Non a caso Bonifacio VIII è il papa il cui nome è associato indissolubilmente alla scienza del *ius canonicum*, se solo si consideri il *Liber Sextus Decretalium*, promulgato durante il suo pontificato, e che emblematicamente – come già sopra accennato –, il cassinese Nicola da Frattura cita nella sua *Expositio* della Regola (I, 7, 1)[87], proprio per corroborare la legittimità della rinunzia al Papato da parte dello stesso Celestino.

Sembra quindi del tutto plausibile ipotizzare – dato il brevissimo lasso di tempo tra il passaggio di Celestino a Montecassino nei giorni 18-20 ottobre 1294, e l'elezione del nuovo papa nella persona di Benedetto Caetani avvenuta a Napoli il 24 dicembre di quello stesso anno – che lo stemma Caetani sia stato miniato per ben due volte, sia pure con varianti di colore, quale allusivo omaggio al nuovo pontefice appena eletto. Non a caso la decorazione del manoscritto è sicuramente di poco successiva alla scrittura, come denotano ad esempio i tocchi di verde che si sovrappongono talora sull'inchiostro: pertanto il completamento del codice dové avvenire proprio alla fine dell'anno 1294 o intorno a questa data, e il *colophon* risulta così un 'documento-monumento' di una vicenda che aveva visto i Cassinesi prima perdere – a causa di papa Celestino –, e poi recuperare – grazie a papa Bonifacio – la loro tradizionale identità benedettina simboleggiata proprio dall'abito di colore nero. Di tale novità non a caso usufruì per primo quel Nicola da Frattura che, appunto richiamato da papa Caetani, poté far ritorno a Montecassino dall'esilio bolognese, imbevuto di quella scienza canonistica che lo avrebbe poi favorito nel suo compito di abate di S. Vincenzo al Volturno per ben 25 anni (1308-†1333)[88].

L'allusione a Bonifacio VIII, offerta dalla miniatura del suo stemma di famiglia nel codice 68 dell'Archivio cassinese, appare quindi come lo stigma, il contrassegno, il distintivo di una Chiesa 'reale' nella quale evidentemente Montecassino si riconosceva più che in quella 'ideale', drammaticamente trasfigurata dall'irraggiungibile visione dantesca, intensamente vagheggiata ma presto svanita nel 'gran rifiuto' del papa angelico[89].

Johannes Teutonicus, anche scrittura e decorazione fissano il codice alla seconda metà del sec. XIII.

85 Inspiegabilmente in *Bénédictins du Bouveret, Colophons de manuscrits occidentaux des origines au XVI^e siècle*, V, Fribourg 1979, n. 15716, si legge *hunc* invece che *hoc*.

86 In un messaggio inviato a chi scrive il 19 maggio 2010 Maria Alessandra Bilotta notava: «La ringrazio per le belle foto. A mio avviso le miniature del codice Cassin. 68 possono essere datate piuttosto alla seconda metà del XIII secolo, direi terzo quarto. Risentono dell'influenza francese parigina nello stile soprattutto per quanto riguarda il vocabolario decorativo delle iniziali miniate; uno stile tuttavia rielaborato attraverso un linguaggio 'meridionale'. I personaggi sono invece assai lontani dalle aggraziate figure dei manoscritti parigini e mi inducono anch'essi a datare il codice al terzo quarto del XIII secolo». Cfr. pure gli utili contributi della stessa Bilotta: *Le Décret de Gratien: un manuscrit de droit canonique toulousain reconstitué*, "Art de l'enluminure", XXIV, a. 2008, pp. 1-65; EAD., *Nouvelles considérations sur un manuscrit toulousain du Décret de Gratien reconstitué*, in Sophie Cassagnes-Brouquet – Michelle Fournié (a cura di), *Le livre dans la région toulousaine et ailleurs au Moyen Âge. Actes de l'atelier du Réseau toulousain d'études médiévales, Université de Toulouse II Le Mirail, Framespa, CNRS-UMR 5136-Équipe 4 Religions, cultures, pouvoirs (Université de Toulouse II Le Mirail, Maison de la Recherche, 30 mai 2008)*, Toulouse 2010, pp. 73-83; EAD., *Images dans les marges des manuscrits toulousains de la première moitié du XIV^e siècle. Un monde imaginé entre invention et réalité*, "Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Âge", CXXI, a. 2009, pp. 349-359: 350-354.

87 [Lib. I, tit. 7, cap. 1: *De Renunciatione*]: AEMILIUS FRIEDBERG (a cura di), *Corpus Iuris Canonici. Pars secunda: Decretalium Collectiones*, Lipsiae 1881, col. 971 (il testo si può leggere anche in P. HERDE, *Cölestin V. [1294]*... cit., p. 138 nota 338). Su questo punto cfr. MARTIN BERTRAM, *Die Abdankung Papst Cölestin V. (1294) und die Kanonisten*, "Zeitschrift der Savigny-Stiftung für Rechtsgeschichte Kanonistische Abteilung", LVI, a. 1970, pp. 1-101.

88 Cfr. V. FEDERICI, op. cit., pp. 83-85.

89 Cfr. ALFONSO MARINI, *Celestino V e le origini del mito del papa angelico*, "Studi Storici", XLI, a. 2000, pp. 1001-1022.

Proprio in quella Chiesa 'reale', in particolare nello spazio claustrale di Montecassino, si era formato negli anni più importanti della vita, quelli della fanciullezza, Tommaso figlio di Landolfo dei conti d'Aquino, da sempre fedeli al partito imperiale. Nato a Roccasecca, a pochi chilometri da Montecassino, il giovane Tommaso fu offerto come oblato nel monastero all'incirca nell'anno 1230, lo stesso in cui la riconciliazione tra papa Gregorio IX e l'imperatore Federico II veniva sigillata dalla pace di S. Germano, la città sottostante Montecassino, mentre era abate del monastero Landolfo Sinibaldo, un parente dei d'Aquino, eletto nel 1227. Tommaso aveva allora intorno ai cinque o sei anni, essendo nato nel 1225 o 1226, e vi restò per quasi dieci anni, uscendone nel 1239, quando il conflitto tra il papa e l'imperatore sfociò nell'occupazione militare di Montecassino per volontà di Federico appunto nell'aprile di quell'anno. Da quel momento il tempio simbolo del monachesimo benedettino si trasformava in un covo di predoni con il conseguente allontanamento della comunità monastica. Per Tommaso ciò comportò un improvviso e brusco mutamento del destino[90], che infine lo avrebbe condotto a Napoli, prima per iscriversi all'Università, lo *Studium generale* fondato da Federico II nel 1224, poi per entrare tra i Frati Predicatori della città nel 1245, e successivamente studiare a Parigi, quindi a Colonia. In *Par.* X, nel cielo del sole, il santo offre di sé in prima persona un indimenticabile autoritratto, che ne scolpisce appunto l'identità di figlio di s. Domenico: «Io fui de li agni de la santa greggia / che Domenico mena per cammino / u' ben s'impingua se non si vaneggia» (vv. 94-96). A questo punto mi pare significativo sottolineare che sia proprio la figura di Tommaso ad offrire una chiave cronologica per datare un testo, tra i più importanti, nella serie dei commenti alla *Divina Commedia*, il codice 512 di Montecassino[91], nel quale si conserva un apparato di glosse che corredano il testo dantesco, note come 'Chiose cassinesi'[92].

90 Come scrive T. Leccisotti, *S. Tommaso d'Aquino* ... cit., pp. 50-51: «È evidente che in simili frangenti non poteva più esservi posto per ragazzi nel monastero Cassinese».

91 Per una descrizione aggiornata del manoscritto cassinese cfr. Marcella Roddewig, *Dante Alighieri, göttliche Komödie. Vergleichende Bestandsaufnahme der Commedia-Handschriften*, Stuttgart 1984, pp. 206-207, n. 491; Cecilia Meluzzi, *Montecassino, Archivio dell'Abbazia, 512*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, II, Roma 2011, p. 890, n. 487.

92 Cfr. Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della* Commedia *da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Firenze 2004: «Chiose cassinesi» pp. 216-217; Rudy Abardo, *Chiose cassinesi*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, I, Roma 2011, pp. 155-159.

Delle glosse contenute nel manoscritto di Montecassino, vergate in una semigotica della seconda metà del XIV secolo e dipendenti in gran parte dal Commento di Pietro Alighieri (†1364) primogenito del poeta, di particolare rilievo è quella a *Purg.* XX, 67-69: «Carlo venne in Ytalia e, per amenda, / victima fe di Curradino; e poi / ripinse al ciel Tomasso, per amenda» al f. 107v [fig. 4]. Carlo I d'Angiò, sceso in Italia nel 1265 e l'anno dopo incoronato re di Sicilia, non solo fece decapitare nel 1268 il sedicenne Corradino di Svevia nella piazza del Mercato a Napoli, ma anche – secondo Dante, che raccoglie voci contemporanee, come quella di Giovanni Villani nella sua *Cronica* – avrebbe provocato – per motivi di politica ecclesiastica – la morte ('ripinse al ciel') di Tommaso d'Aquino il 7 marzo del 1274 mentre si recava al concilio di Lione. Ecco la chiosa che si legge nel codice cassinese: «Item fecit venenari sanctum Tomasium de Aquino in habatia Fosse Nove in Campanea, ubi hodie eius corpus iacet, et hoc fecit timendo ne ad papatum veniret» [fig. 5]. Carlo cioè temendo che Tommaso, una volta giunto a Lione, si mostrasse a lui contrario presso papa Gregorio X, l'avrebbe fatto preventivamente avvelenare. In particolare il commentatore, scrivendo che Tommaso è sepolto (*'ubi hodie eius corpus iacet'*) nell'abbazia di Fossanova, mostra, come sembra, di non essere a conoscenza del fatto che tra il 1368 e il 1369 si era compiuta la traslazione delle spoglie mortali del santo da Fossanova a Tolosa in Francia. E questa è la ragione per cui si può ritenere con buona fondatezza che il commento sia stato composto in una data anteriore a quella della traslazione, prima del 1368-1369, e dunque solo 40 anni dopo la morte del poeta[93], sebbene su questo non manchino fondati dubbi[94].

A meglio sottolineare i legami profondi fra Tommaso e Montecassino che ci vengono richiamati da questa glossa del codice dante-

93 Cfr. Pompeo Giannantonio, *I commentatori meridionali della «Divina Commedia»*, in *Dante e l'Italia meridionale. Atti del Congresso Nazionale di Studi Danteschi (...) 10-16 ottobre 1965*, Firenze 1966, pp. 389-415: 395-396.

94 Come nota infatti R. Abardo, op. cit., pp. 155-156, «la proposta non è tuttavia risolutiva, poiché il medesimo riferimento si trova *ad litteram* in Pietro Alighieri: *inde venenari fecit sanctum Thomam de Aquino in abbatia Fosse Nove in Campanea, ubi hodie eius corpus iacet, et hoc fecit timendo ne ad papatum veniret*», questo nella terza redazione del *Comentum* del figlio di Dante (cod. Vat. Ottob. lat. 2867, sec. XV *in.*): Massimiliano Chiamenti (a cura di), *Pietro Alighieri, Comentum super Poema 'Comedie' Dantis. A Critical Edition of the Third and Final Draft of Pietro's* [così] *Alighieri's Commentary on Dante's 'The Divine Comedy'*, Tempe, Arizona, 2002.

sco, viene voglia di aggiungere che mentre altrove, almeno stando a Dante, forse si tramava contro la vita dell'inerme Tommaso d'Aquino, dal monastero cassinese, proprio mentre egli si trovava ad Aquino in sosta lungo il viaggio per Lione, gli giungeva una lettera dell'amico abate di Montecassino Bernardo Aiglerio con un quesito filosofico-teologico sul problema dell'infallibilità della prescienza divina e della sua relazione con la libertà umana sulla base di un passo dei *Moralia* (XVI, 10), il Commento a Giobbe di Gregorio Magno, interrogativo al quale Tommaso rispondeva con un prezioso messaggio che si conserva trascritto da una mano contemporanea nel solo codice Casin. 82[95], degli inizi del sec. XI, in corrispondenza proprio del passo dei *Moralia* (pp. 320-322), una lettera tanto più preziosa in quanto rappresenta l'ultimo scritto a noi noto di s. Tommaso[96], un vero e proprio testamento lasciato a quella famiglia monastica cassinese che l'aveva accolto fanciullo in qualità di oblato, formandolo così alla scuola di s. Benedetto, prima del suo ingresso nell'Ordine domenicano. Verrebbe da dire idealmente al sommo poeta che «la gloriosa vita di Tommaso», per citare *Par.* XIV, 6, pur prematuramente conclusasi a Fossanova, non è che il fiore sbocciato *in primis* su quell'albero ultrasecolare rappresentato dal monachesimo benedettino sferzato dalle tempeste della storia ma non ancora spezzato, e poi sviluppatosi come frutto maturo tra le giovani e dinamiche file dei Domenicani. Del resto è ancora Dante che usa quest'immagine, quando per bocca di Benedetto, in *Par.* XXII, 46-48, chiamando in rassegna i più alti esponenti del carisma monastico specialmente anacoretico, quali Macario e Romualdo, li scolpisce come «fuochi tutti contemplanti», che un tempo furono uomini «accesi di quel caldo / che fa nascere i fiori e' frutti santi».

III. «Lo strazio e 'l grande scempio che fece l'Arbia colorata in rosso ...» (*Inf.* X, 85-86): Manfredi, i Ghibellini di Siena che contribuirono alla vittoria di Montaperti, e un nuovo documento pontificio sulle conseguenze della scomunica a lui e ai suoi fautori senesi

Nel già ricordato passo di *Purg.* XX, 67-69, prima che di Tommaso si parla anche dello sfortunato Corradino, il figlio di Corrado IV di Svevia

95 Cfr. Mariano Dell'Omo (scheda n. 52), in Id. (a cura di), *"I Fiori e' Frutti santi"*... cit., pp. 173-175.

96 Antoine Dondaine, *La lettre de saint Thomas à l'abbé du Montcassin,* in Armand Maurer (a cura di), *St. Thomas Aquinas, 1274–1974. Commemoratives Studies,* I, Toronto 1974, pp. 87-108; Antoine Dondaine (a cura di), *Epistola ad Bernardum abbatem Casinensem,* in *Sancti Thomae de Aquino opera omnia iussu Leonis XIII P.M. edita cura et studio Fratrum Praedicatorum*, XLII, Roma 1979, pp. 399-415.

destinato a succedergli sul trono che era stato già di suo nonno l'imperatore Federico II. Corrado IV tuttavia moriva il 21 maggio 1254, avendo nominato reggente per suo figlio Corradino (di soli 2 anni) il marchese Bertoldo di Hohenburg, ma questa mossa fu contestata dall'altro figlio di Federico II, quel Manfredi[97] che già alla morte di suo padre, da lui designato in assenza del fratellastro Corrado, era divenuto reggente sia in Italia che nel Regno di Sicilia. Morto anche Corrado, Manfredi costringeva ben presto Bertoldo a cedergli nuovamente la reggenza, non senza però un accordo di compromesso con papa Innocenzo IV, che in qualità di signore feudale del Regno, il 27 settembre 1254 confermò Manfedi principe di Taranto, assegnandogli il vicariato del Regno, esclusi Abruzzi, Terra di Lavoro e Sicilia. I vantaggi finanziari furono per lui irrisori, potendo usufruire solo di un modesto appannaggio annuo, ma erano fatti salvi, almeno formalmente, il titolo di reggente e il diritto alla successione al trono dopo Corradino. In realtà il papa ben presto avocò a sé il governo del Regno indebolendo ulteriormente la posizione di Manfredi attraverso la concessione ad altri di numerosi privilegi. A questo punto si consumò la rottura con il Papato. Alessandro IV succeduto a papa Innocenzo scomunicò Manfredi il 25 marzo 1255, ma, pur scomunicato, dopo aver diffuso la diceria che Corradino fosse morto, egli si fece incoronare re di Sicilia l'11 agosto 1258 nel duomo di Palermo. Tra gli assistenti alla cerimonia dell'incoronazione c'era anche l'abate di Montecassino Riccardo, che naturalmente insieme agli altri prelati partecipanti, gli arcivescovi di Agrigento, Salerno, Acerenza, Monreale, Sorrento, subiva anch'egli la scomunica il 10 aprile 1259. Ma ormai intorno a Manfredi si galvanizzava tutta l'Italia ghibellina. Uberto Pallavicino, da lui confermato 'vicario generale del sacro romano Impero in Lombardia', riuscì a dare vita alla grande lega ghibellina dell'Italia settentrionale tra nobili e Comuni, patrocinata dallo stesso Manfredi, e in tale contesto si svolse la celebre battaglia di Montaperti il 4 settembre 1260, nella quale Siena inflisse ai Guelfi fiorentini una sconfitta a tal punto cocente che essi dovettero abbandonare Firenze a vantaggio dei Ghibellini. Ai Senesi in battaglia nella valle dell'Arbia avevano dato rinforzo non solo i cavalieri inviati da Manfredi ma anche gli esuli ghibellini capeggiati da Farinata degli Uberti, e i consigli della città di Firenze con le loro leggi, come scrive Dante in *Inf.* X, 85-86, non dimenticarono «lo strazio e 'l grande scempio / che fece l'Arbia colorata in rosso», condannando pertanto i discendenti di Farinata all'esilio. La disastrosa sconfitta dei Guelfi segnava per Manfredi il culmine della sua potenza, ma papa Urbano IV nutriva progetti destinati a colpirlo mortalmente: egli offrì di fatto il Regno a Carlo d'Angiò (1263), che nella battaglia di Benevento il 26

97 Cfr. Walter Koller, *Manfredi, re di Sicilia*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, LXVIII, Roma 2007, pp. 633-641.

febbraio 1266 sconfisse a morte Manfredi. Sepolto sotto un cumulo di sassi presso il ponte verso Benevento, fu poi disseppellito dall'arcivescovo di Cosenza per ordine di papa Clemente IV, e quindi nuovamente sepolto in un luogo ignoto sulla sponda del Liri, quindi non lontano da Montecassino, in modo che ne fosse cancellata ogni possibile memoria. Il giovane che «biondo era e bello e di gentile aspetto» (*Purg.* III, 107), pur perseguendo finalità di giustizia ed ordine, aveva agito in ogni caso da usurpatore, tradendo perciò la casa e la causa degli Svevi, ma Dante proprio di fronte a questo tragico conflitto tra le nobili, seppur prive di scrupoli, aspirazioni di Manfredi, e il suo destino di vittima della coalizione tra potere religioso (il Papato), finanziario (i Guelfi) e militare (le armi dei Francesi), schiude gli orizzonti della misericordia, ponendo Manfredi, pentito appena in tempo, tra i contumaci dell'Antipurgatorio, che si affidano alle preghiere dei vivi, nel suo caso a quelle della sua 'bella figlia' Costanza, andata in moglie a Pietro III d'Aragona: «ché qui – egli dice a Dante – per quei di là molto s'avanza» (*Purg.* III, 145). Questa lunga digressione su Manfredi introduce due dati documentari che provengono dall'Archivio di Montecassino: il primo, già noto agli specialisti, è rappresentato dal documento nel quale si fa per la prima volta menzione del già citato idronimo, quel fiume Liri, che nel medioevo era noto come 'Verde'. Dante lo segnala due volte: la prima nel canto di Manfredi a proposito delle sue spoglie mortali: «Or le bagna la pioggia e move il vento / di fuor dal regno, quasi lungo 'l Verde, / dov'e' le trasmutò a lume spento» (*Purg.* III, 130-132); la seconda in *Par.* VIII, per bocca di Carlo Martello, il primogenito di Carlo II d'Angiò e amico di Dante, che l'aveva conosciuto a Firenze nel 1294: l'Alighieri ne lamenta la prematura scomparsa nell'agosto del 1295, assumendolo a modello del buon principe che diversamente da altri egli sarebbe stato se avesse potuto ereditare dal padre la contea di Provenza e l'Italia peninsulare: «quel corno d'Ausonia che s'imborga / di Bari e di Gaeta e di Catona / da ove Tronto e Verde in mare sgorga» (quel corno d'Italia [il Regno di Napoli] che ha come città Bari, Gaeta e Catona, da dove i fiumi Tronto e Liri sfociano in mare) (vv. 61-63). Ebbene in un documento originale dell'Archivio cassinese, una pergamena molto ben conservata, del dicembre 1008[98] si legge che Pietro figlio del fu Téutone e castaldo di Sora, offre al monastero di S. Benedetto di Montecassino, retto dall'abate Giovanni, terre e vigne presso il fiume Verde (Liri) con la metà della chiesa di S. Nazzaro: esattamente «(...) hoc est terre et binee que ego abeo iusta territorio Sorano, iusta ipso flumen Birde propinco ipsa cibitate Sorana». Il dato documentario non è nuovo[99], ma ne è sicuramente rara se non del tutto inedita l'immagine che qui si offre, specialmente il particolare in cui appare il vocabolo 'Verde' [FIG. 6], qui scritto con il betacismo tipico del passaggio dal latino alle lingue romanze, per cui la *v* (in questo caso l'iniziale di *Viride*) diventa la *b* di *Birde*, con la caduta inoltre della *i* interconsonantica.

Del tutto nuovo è invece l'altro documento che ho avuto modo di scoprire solo recentemente nell'Archivio, e che riguarda ancora Manfredi e le conseguenze della sua politica in Italia: si tratta di una lettera pontificia originale – lettera esecutoria (*litterae cum filo canapis*) – di papa Urbano IV, conservata – senza che per ora si possa capire perché e come vi sia pervenuta – , nel fondo delle *Carte di Pomposa*[100] (ApAM, fasc. LII, n. 1416). Essa interessa molto da vicino quei fautori senesi di Manfredi che insieme agli altri Ghibellini toscani contribuirono alla vittoria di Montaperti sui Guelfi, e che perciò subirono le gravi conseguenze derivanti dalla scomunica inflitta loro da Alessandro IV il 18 novembre 1260. La lettera [FIG. 7]; v. ed. in Appendice) è datata da Orvieto l'11 febbraio 1263, nel secondo anno del pontificato di Urbano, ed ha come destinatario un soggetto del tutto speciale: la regina consorte d'Inghilterra Eleonora di Provenza, moglie del re d'Inghilterra Enrico III, che l'aveva sposata nel gennaio del 1236. È noto, grazie ai Registri di Urbano IV, che diverse lettere emesse dal papa tra il 1263 e il 1264 affrontano il problema della scomunica inflitta da Alessandro IV ai partigiani senesi di Manfredi, che papa Urbano tende invece a riammettere nella piena comunione reintegrandoli nel corpo vivo della Chiesa e quindi della stessa società[101]. Anzi in una lettera del

98 AAM, caps. XCVIII, fasc. II, n. 10 (già caps. CI, fasc. IV, n. 44). Pergamena, mm 415 × 240, con lievi strappi marginali.

99 Cfr. DOMENICO SANTORO, *Sora negli Annali del Baronio*, in *Per Cesare Baronio, scritti vari nel terzo centenario della sua morte*, Roma 1911, pp. 431-469; inoltre GIOVANNI COLASANTI, *La sepoltura di Manfredi lungo il Liri*, "Archivio della R. Società Romana di Storia Patria", XLVII, a. 1924, pp. 45-116.

100 Su questo fondo archivistico privato che consta di quasi 3000 pergamene, donato a Montecassino nel 1882 dal cardinale Federico di Fürstenberg arciv. di Olmütz, cfr. TOMMASO LECCISOTTI, *Le carte di Pomposa a Montecassino*, in Pomposia monasterium in Italia princeps. *IX centenario del campanile di Pomposa (1063-1963)*, Bologna 1963, pp. 29-30; FAUSTINO AVAGLIANO, *Le carte di Pomposa a Montecassino. Per un codice diplomatico Pomposiano*, in *Un museo a Comacchio. Studi di Autori vari e progetto*, Bologna 1989, pp. 41-46; specialmente CORINNA MEZZETTI, *Per un'edizione delle carte dell'abbazia di Santa Maria di Pomposa (secoli IX-XII)*, "Medioevo e Rinascimento", XVI, n.s. XIII, a. 2002, pp. 1-43: 28-29; EAD., *Introduzione*, in Ead. (a cura di), *Le carte dell'archivio di Santa Maria di Pomposa (932-1050)*, Roma 2016, pp. IX-LXIII: XL-XLI; EAD., *Carte di Pomposa: un fondo diplomatico ferrarese nell'archivio di Montecassino*, in Mariano Dell'Omo - Federico Marazzi - Fabio Simonelli - Cesare Crova (a cura di), Sodalitas. *Studi in memoria di don Faustino Avagliano*, Montecassino 2016, pp. 685-696.

101 Tra i primi interventi pontifici di assoluzione dalla scomunica in favore di cittadini senesi, si possono qui menzionare quelli datati 1263 febbraio

5 gennaio 1263 intitolata *De absolutione Senensium morantium extra civitatem Senensem*[102], appunto l'assoluzione concessa ai Senesi che si trovano fuori di Siena, sono menzionati alcuni nobili della città ritornati in comunione con la Chiesa, i quali compaiono anche nella prima parte della lettera indirizzata alla regina consorte d'Inghilterra e qui illustrata: si tratta dei fratelli *Petrus* e *Andreas Christofori*, nonché di *Guillelmus* e *Meus Raynaldi*. Come a questi ultimi, anche ad altri *cives Senenses* loro soci, ugualmente colpiti dall'interdetto «pro favore impenso Manfredo quondam principi Taranteno», *Minus Christofori, Frederigus Doni, Andreas Christofori, Tengus Ugucionis, Iacobus Teci*, è stata concessa l'assoluzione pontificia dalla scomunica, ma dimorando essi in terra inglese per il disbrigo e la conclusione dei loro affari, ecco che il papa si rivolge direttamente alla regina consorte affiché gli stessi possano godere della liberalità e della protezione («favore regie liberalitatis admittat») del suo regale coniuge, benevolmente definito «carissimum in Christo filium nostrum illustrem regem Anglie virum tuum».

Questa lettera non si trova nei Registri di papa Urbano e tanto meno nel repertorio del Potthast[103], che va da Innocenzo III a Benedetto XI (1198-1304), e perciò meritava di essere pubblicata come ulteriore testimonianza degli effetti nel tempo della battaglia di Montaperti e della scomunica per Manfredi e i Senesi che lo favorirono nel conseguire quella schiacciante vittoria, dopo la quale non a caso i Ghibellini toscani chiesero nel 'concilio di Empoli' la distruzione di Firenze, tragica eventualità che Farinata degli Uberti riuscì a scongiurare, egli che pure insieme ad altri a quella vittoria aveva concorso: «A ciò non fu' io sol, disse, né certo / sanza cagion con li altri sarei mosso. / Ma fu' io solo, là dove sofferto / fu per ciascun di tòrre via Fiorenza, / colui che la difesi a viso aperto» (*Inf.* X, 89-93).

Chissà se Dante condivideva i motivi della scomunica di Manfredi indicati da Urbano IV nella nostra come in altre lettere: «pro violenta et manifesta occupatione iurium imperii Romani et | Patrimonii beati Petri». Di sicuro la sua pietà nei confronti di Manfredi, campione del pentimento all'ultimo istante, non si estendeva anche ai Senesi suoi fautori, verso i quali ostilità e risentimento tutti municipali in lui non vennero mai meno, come testimoniano vari passi della *Commedia*

20; 1263 marzo 6; 1264 febbraio 28; 1264 marzo 12; 1264 aprile 30: Jean Guiraud, Suzanne Clémencet (a cura di), *Les Registres d'Urbain IV (1261-1264). Recueuil des bulles de ce pape publiées ou analysées d'après les manuscrits originaux du Vatican*, I-IV, Paris 1901-1958: I, rispettivamente p. 60, n. 213; pp. 126-128, n. 274; p. 250, n. 511; p. 263, n. 532; pp. 281-282, n. 556.

102 Cfr. ivi: I, pp. 69-71, n. 175.

103 Cfr. Augustus Potthast (a cura di), *Regesta Pontificum Romanorum inde ab a. post Christum natum MCXCVIII ad a. MCCCIV*, I-II, Berolini 1874-1875.

(*Inf.* XIII, 115 ss.; *Inf.* XXIX, 109 ss.; *Purg.* XIII, 151 ss.).

Ancora una volta come per Celestino e Bonifacio così anche per Manfredi, ma vale ugualmente per Tommaso d'Aquino, a prevalere nel poeta è sempre e solo la sua potente capacità di trasfigurare la realtà, riflettendo in essa i suoi incrollabili ideali e la sua intransigente fede morale e politica.

APPENDICE

Un'ignota lettera originale di papa Urbano IV alla regina consorte d'Inghilterra in favore di alcuni Senesi già fautori di Manfredi re di Sicilia

1263 febbraio 11, Orvieto.

Urbanus episcopus servus servorum Dei. Carissime in Christo filie illustri ..[(a)] regine Anglorum, salutem et apostolicam benedictionem.

Pro favore impenso Manfredo quondam principi / Taranten(o) cives Senenses excommunicationis sententiam incurrerunt in eundem Manfredum et fautores suos pro violenta et manifesta occupatione iurium imperii Romani et / Patrimonii beati Petri per Sedem Apostolicam promulgatam. Sed dilecti filii nobiles viri Petrus et Andreas Christofori, Guillelmus Meus Renaldi, Frederegus et Striccha Re/naldi cives Senenses reprobi sensus dampnata studia Senensium predictorum prudentie meditationibus advertentes sano decreverunt consilio declinare, ac eidem Ecclesie in illo constan/ter adherere proposito quo ipsa pro defensione libertatis ecclesiastice ac pacifico statu fidelium pervasoribus illius et huiusmodi perversoribus se opponit. Ipsi enim prestantes de pa/rendo super premissis mandatis ipsius Ecclesie iuramentum ac eligentes magis acerbitatem pati exilii quam dulcedine natalis soli cum ipsorum reproborum participio demulceri, / civitatem Senensem per devotionis habundantiam reliquerunt[(b)], se ad terram Ecclesie ac devotorum eius cum suis familiis transferendo. Unde nos qui more paterno in reditu fili/orum quos error a devotione subduxerat specialius delectamur, aperuimus eisdem nobilibus tam paterne gratie quam materne mansuetudinis amplum sinum, et ipsos ab / huiusmodi et universis excommunicationis et interdicti sententiis quas eadem Sedes in dictos cives Senenses et eorum terram propter premissa et suam indevotionem generaliter pro/mulgavit, iuxta[(c)] formam Ecclesie duximus misericorditer absolvendos[(d)], suscipientes ipsos cum omnibus bonis suis sub protectione beati Petri eiusdem Sedis et nostra, et admittentes / eos in nostros et ipsius Sedis filios speciales. Cum igitur dilectos filios Minum Christofori, Frederigum Doni, Andream Christo-

fori, Tengum Ugucionis et Iacobum Teci[e] cives Se/nenses socios nobilium predictorum in Anglia commorantes ad eiusdem Ecclesie devotionem redire volentes, ab huiusmodi sententiis iuxta Ecclesie formam absolvi mandaverimus, / Serenitatem regiam rogamus et hortamur attente quatinus haberis socios ipsos pro nostra et dicte Sedis reverentia propensius commendatos pro eis ad carissimum in Christo/filium nostrum illustrem regem Anglie virum tuum, quod eos ad contrahendam moram in terris tuis et procuranda ibidem sua negotia favore regie liberalita/tis admittat, ita quod propter hoc regalem excellentiam commendare merito pro huiusmodi opere mansuetudinis teneamur.

Dat(um) apud Urbemveterem / .III. idus februar(ii), pontificatus nostri anno secundo.

(B D)

(a) *Mancando il gemipunctus, a* illustri *segue uno spazio bianco di mm 10.* (b) *Erasa* la –n– *tra* –i– *e* –q– (c) iuxta(m) *invece che* iuxta (d) –e– *non leggibile per lo scolorimento dell'inchiostro.* (e) –ci *visibile alla lampada di Wood a causa di una macchia brunastra che ne impedisce la lettura ad occhio nudo.*

Originale, ApAM, *Carte di Pomposa*, fasc. LII, n. 1416 [A]; prg. mm 265/300 × 375. Sulla faccia esterna della plica, a destra in basso: «Ger(ardus) p(ar.)»; sul *recto* a sinistra sotto la plica la quietanza della tassa «IIII» (quattro segni di punteggiatura), e al di sotto «M(artinus) p(ar).»; sul *verso*, nel margine superiore, al centro «Pi», a sinistra «Guillelmus». Oltre ad annotazioni archivistiche tarde (nel margine superiore, «Urbano p(a)p(a)», in quello inferiore, «N.° 667»), in quest'ultimo si legge, di mano del sec. XV: «Lettara di p(r)eghiera alla reina de I[n]ghilt(er)ra» (meglio visibile alla lampada di Wood a causa dello scolorimento dell'inchiostro).

Regesti: A. Potthast (a cura di), op. cit.,—; J. Guiraud, S. Clémencet (a cura di), op. cit., —.

Per «Ger(ardus) p(ar.)» (*Gerardus de Parma*) *scriptor* negli anni 1228-1267, cfr. Sergio Pagano (a cura di), *Schedario Baumgarten. Descrizione diplomatica di bolle e brevi originali da Innocenzo III a Pio IX. Riproduzione anastatica con introduzione, indici e indici generali dell'opera*, IV. *Eugenio IV-Pio IX (An. 1431-1862)*, Città del Vaticano 1986, p. 552; per «M(artinus) p(ar).» (*Martinus natus Gerardi Ferrarii de Parma*), *scriptor* negli anni 1246-1274, cfr. ivi, p. 606.

Pergamena in discreto stato di conservazione, con alcune macchie brunastre; due strappi si trovano al centro della plica, in corrispondenza dei due fori attraverso cui passava il filo al quale era assicurata la bolla plumbea deperdita.

MARCO CURSI

Un modello librario poco noto nella trasmissione manoscritta della *Commedia*: il Dante *da mano*

«L'aspetto più globale della realizzazione di un libro – e quindi della materializzazione di un testo per l'uso pubblico – è senza dubbio la scelta del suo formato»[104]. Queste parole di Gérard Genette, riferite ad alcune edizioni a stampa settecentesche di opere di Montesquieu e Rousseau, possono certamente valere anche per i libri manoscritti medievali; quando un copista progettava la messa in pagina del volume che si apprestava a trascrivere, compiva innanzitutto una scelta di carattere dimensionale; il formato, più ancora della tipologia grafica, dell'assetto dell'impaginato o della decorazione, costituisce l'aspetto che meglio caratterizza la materialità di un codice, poiché è in grado di condizionare fortemente le modalità di fruizione del testo in esso contenuto.

La *Commedia* ebbe una straordinaria diffusione nel corso dei secoli XIV e XV e fu oggetto dell'attenzione di un pubblico vastissimo e differenziato; essa «costituisce probabilmente l'unico grande testo volgare che [...] sia stato riprodotto secondo tutta la gamma dei modelli grafico-librari correnti, di cui contribuì, con la forza stessa del suo successo letterario, a perpetuare e a diffondere le forme»[105]. Nel mio intervento di oggi tenterò di fornire i primi risultati di una ricerca che sto conducendo su una particolare tipologia libraria attraverso la quale circolò il testo dantesco, una forma-libro protagonista di un episodio poco noto della circolazione dell'opera tre-quattrocentesca e che merita quindi qualche approfondimento: il Dante da mano.

Prima di cercare di comprendere tempi, luoghi e modalità di diffusione dei cosiddetti *Dantini*, sarà opportuno fare almeno un cenno al difficile problema del rapporto che Dante aveva con il mondo del libro e della scrittura. In un celebre studio del 1948, Ernst Robert Curtius sosteneva che quella relazione nell'opera dantesca, può «diventare espressione dei più sublimi momenti poetici ed umani»[106]. Ed ecco, al-

104 Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a cura di Camilla Maria Cederna, Torino 1989, p. 18.

105 Armando Petrucci, *Storia e geografia delle culture scritte (dal secolo XI al secolo XVIII)*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. Storia e geografia*, II, 2. *L'età moderna*, Torino 1988, pp. 1193-1292 (anche in Id., *Letteratura italiana: una storia attraverso la scrittura*, Roma 2017 [da cui si trae la citazione], pp. 127-246: 168).

106 Ernst Robert Curtius, *Letteratura europea e medioevo latino*, a

lora, che quando nel canto XVII del *Paradiso* Dante *viator* osserva dal cielo delle stelle fisse i pianeti e la Terra, essa è raffigurata come un piccolo quaderno (inteso nel senso di fascicolo formato da un certo numero di fogli) che fa parte del grande libro del cosmo (*Par.* XVII, 37-39)[107]:

> La contingenza, che fuor del quaderno
> de la vostra matera non si stende,
> tutta è dipinta nel cospetto etterno.

Anche gli uomini possono essere paragonati alle pagine di un libro, come fa Bonaventura, quando si lamenta della decadenza dei frati dell'Ordine francescano (*Par.* XII, 121-23)[108]:

> Ben dico, chi cercasse a foglio a foglio
> nostro volume, ancor troveria carta
> u' leggerebbe: 'Io mi son quel ch'i' soglio'.

Per quel che riguarda la scrittura, poi, nel canto XXIV dell'*Inferno* l'azione grafica viene assunta come misura della velocità quando un serpente morde un dannato ed esso in brevissimo tempo cade a terra come cenere (*Inf.* XXIV, 100-102)[109]:

> Né O sì tosto mai né I si scrisse,
> com'el s'accese e arse, e cener tutto
> convenne che cascando divenisse.

Quanto, infine, alla lettura, viene raccomandata come mezzo per ottenere frutto e nutrimento; colui che legge potrà attingere le supreme espressioni dello spirito grazie allo studio dei libri e quando si accosterà alla *Commedia*, dovrà farlo secondo precise modalità (*Par.* X, 22-24)[110]:

> Or ti riman, lettor, sovra 'l tuo banco,
> dietro pensando a ciò che si preliba,
> s'esser vuoi lieto assai prima che stanco.

Questi ultimi versi sono particolarmente significativi; basandosi proprio su di essi Armando Petrucci negli anni '80 del Novecento sostenne

cura di Roberto Antonelli, Firenze 1993, p. 362.

107 Cfr. *ivi*, p. 366.

108 Cfr. *ibidem*.

109 Cfr. *ivi*, p. 365.

110 Cfr. *ivi*, p. 362.

che Dante aveva immaginato il codice destinato a contenere la sua opera maggiore come un libro non diverso «da quelli – in latino – che abitualmente egli, con gli altri grandi intellettuali del tempo, leggeva in tal maniera: membranaceo, di grande formato, scritto in pesante *littera textualis*»[111]; il suo testo sarebbe stato disposto su due colonne e l'impaginato avrebbe previsto «precise articolazioni interne e ampi margini (i «vivagni» di *Paradiso* IX, v. 135) per commenti e annotazioni»[112].

In effetti, la prima tradizione dell'opera ci fornisce un buon numero di *Commedie* con queste caratteristiche, prevalentemente di origine non toscana; si veda, ad esempio, un testimone di area bolognese, il cosiddetto Dante Riccardiano-Braidense, originariamente concepito come un'unica *edizione* e oggi suddiviso in due tomi [FIG. 8][113]. Il manoscritto, un membranaceo di grandi dimensioni (mm. 380×250) databile al secondo quarto del sec. XIV, è sottoscritto da un Maestro Galvano da Bologna e contiene la *Commedia* accompagnata dal commento di Iacomo della Lana[114]. La scrittura è una gotica e il testo è circondato

111 Cfr. Armando Petrucci, *Il libro manoscritto*, in Alberto Asor Rosa (a cura di), *Letteratura Italiana*, II. *Produzione e consumo*, Torino 1983, pp. 497-524 (nuovamente pubblicato in A. Petrucci, *Letteratura italiana...* cit. [da cui si trae la citazione], pp. 11-44: 29). Al proposito vedi anche Luisa Miglio, *Lettori della Commedia: i manoscritti*, in *"Per correr miglior acque...". Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio. Atti del Convegno internazionale (Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999)*, 2 voll., Roma 2001, I, pp. 295-323: 321-23; Lucia Battaglia Ricci, *Scrivere un libro di novelle. Giovanni Boccaccio autore, lettore, editore*, Ravenna 2013, p. 18.

112 A. Petrucci, *Storia e geografia ...* cit., p. 160.

113 Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 1005 + Milano, Biblioteca Nazionale Braidense, AG.XII.2.

114 Recenti descrizioni dei due codici in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti di tradizione manoscritta (fino al 1480)*, 2 voll., Roma, 2011, II, pp. 754-55 (scheda a cura di G. Pomaro), 865-66 (scheda a cura di L.C. Rossi); Sandro Bertelli, *La tradizione della 'Commedia'. Dai manoscritti al testo. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, Firenze 2011, pp. 381-84; Gabriella Albanese - Sandro Bertelli - Sonia Gentili - Giorgio Inglese - Paolo Pontari (a cura di), *Dante e il suo tempo nelle biblioteche fiorentine* (Biblioteca Medicea Laurenziana, Biblioteca Nazionale Centrale, Biblioteca Riccardiana, 23 settembre 2021 - 14 gennaio 2022), 2 voll., Firenze 2021, I, pp. 122-25 (scheda a cura di F. Gallori); Roberto Antonelli - Silvia De Santis - Luciano Formisano (a cura di), *La ricezione della* Commedia *dai manoscritti ai media* (Roma, Palazzo Corsini, 26 marzo 2022 - 25 giugno 2022), Roma 2022, pp. 43-45 (scheda a cura di F. Gallori, M.L. Grossi Turchetti, S. De Santis);. Sulla figura di Galvano vedi anche Silvia De Santis, *Galvano di Bologna. Tra la* Commedia *dantesca e il* Roman de Troie *di Beno t de Sainte-Maure*, Roma 2019.

da un fitto apparato di glosse disposte nei margini; il testo dantesco dialoga così con un altro testo che lo accompagna, riprendendo uno schema ben definito da almeno un secolo per una particolare tipologia di manoscritto, il libro giuridico, che proprio a Bologna aveva il suo più importante centro di copia. Che il sistema di produzione all'interno del quale si muove Maestro Galvano sia strettamente legato alle università è testimoniato, del resto, da un dettaglio, minimo ma importante: il codice è costituito da fascicoli in forma di quinioni e al termine di ciascuno di essi, oltre al richiamo, osserviamo la parola *corr*, abbreviazione per *correptum*; essa attesta che un correttore che lavorava all'interno della bottega ebbe il compito di verificare l'esattezza della trascrizione, esattamente così come avveniva per i testi di contenuto giuridico, teologico e filosofico. Una forma-libro di tale genere, in definitiva, sembra legata ad una visione della *Commedia* come testo adatto ad una lettura lenta, meditata e ripetitiva.

Se Petrucci accostava l'idea dantesca del libro della *Commedia* al volume di studio, qualche anno dopo Giancarlo Savino sostenne una tesi completamente diversa[115]; il punto di partenza del suo ragionamento proveniva da una constatazione oggettiva: nella Firenze del primo Trecento per la trascrizione della *Commedia* «a prezzo» viene quasi esclusivamente adottato un modello librario differente rispetto a quello del libro da banco in gotica. Chi trascriveva il poema per i circuiti di vendita urbani confezionava quasi sempre codici in membrana, di dimensioni medio-grandi, impaginati a due colonne, in scrittura minuscola cancelleresca. Il manoscritto più noto e prestigioso che trasmette questo assetto grafico-testuale è sicuramente il 1080 della Biblioteca Trivulziana di Milano, sottoscritto nel 1337 da Francesco di ser Nardo da Barberino[116]. In testimoni come questo, e più in generale nel gruppo dei cosiddetti «Danti del Cento», non era previsto alcuno spazio per il commento verbale, che era trasmesso in contenitori testuali separati; ciò non significa, però, che non potesse essere aggiunto un sintetico commento figurato, in questo caso limitato alle illustrazioni che corredano le carte incipitarie. Proviamo dunque ad osservare quello che accade all'inizio del *Paradiso* [FIG. 9]: all'interno dell'iniziale

115 Cfr. G. Savino, *L'autografo virtuale della* Commedia, in *'Per correr miglior acque...* cit., II, pp. 1099-1110, cui si rimanda per le osservazioni proposte di seguito.

116 Recenti descrizioni del manoscritto in E. Malato, A. Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi ...* cit., II, p. 872 (scheda a cura di M. Boschi Rotiroti); Luca Azzetta - Sonia Chiodo - Teresa De Robertis (a cura di), *Onorevole e antico cittadino di Firenze. Il Bargello per Dante*, Firenze 2021, pp. 192-94 (scheda a cura di T. De Robertis e S. Chiodo); *La ricezione della* Commedia ... cit., pp. 40-42 (scheda a cura di S. De Santis).

il miniatore inserisce una scena allusiva e simbolica, quella dell'incoronazione di Maria, mentre riserva il *bas de page* ad un'altra scena, di grande effetto: stavolta ad essere incoronato è Dante, che riceve il lauro poetico ad opera di un personaggio femminile, in un cielo in cui brillano tre stelle che simboleggiano le virtù teologali. Nessun dettaglio è privo di significato: quelle che a lungo sono state ritenute semplicemente delle pure e semplici «figurine», compongono un insieme iconografico attentamente studiato, che vuole trasmettere un preciso messaggio: Dante deve essere esaltato, è degno dell'incoronazione, sia per l'altezza del poema sacro, sia per la sua fede, circostanza per nulla scontata in un momento in cui (il codice è datato al 1337) non mancarono le accuse di eterodossia rivolte all'opera, qui esaltata proprio per la sua dimensione religiosa[117].

Un modello librario di tal genere, molto diverso dal libro da banco in gotica che abbiamo visto in precedenza, propone una percezione dell'opera come testo di diletto o di edificazione e dominò con forza la prima diffusione della *Commedia* a Firenze, dando vita ad una ricchissima produzione seriale, che copre più del 90% dei codici prodotti in città fino al 1350. Con il passare del tempo queste due forma-libro furono affiancate da altre tipologie librarie, che godettero di una certa fortuna; tra di esse spiccano la *Commedia* all'antica, oggetto di una monografia di Sandro Bertelli, costituita da un folto gruppo di codici di buon livello esecutivo in scrittura umanistica (circa 90)[118] e la *Commedia* in mercantesca, di cui mi sono occupato insieme a Luisa Miglio, formata da un ampio insieme di testimoni di scarse ambizioni formali (circa 70), da ricondurre ad ambienti di produzione e ricezione mercantili[119].

I Danti da mano formano un *corpus* di estensione molto più ridotta, che finora non è stato isolato; per costituirlo mi sono fondato sui dati presentati nel volume sulla tradizione manoscritta trecentesca della *Commedia* di Marisa Boschi Rotiroti[120], su due importanti contributi di Sandro Bertelli[121] e infine sul ricchissimo *Censimento dei commenti*

117 Al proposito cfr. Lucia Battaglia Ricci, *Dante per immagini. Dalle miniature trecentesche ai giorni nostri*, Torino, 2018, pp. 12-13.

118 Cfr. Sandro Bertelli, *La Commedia all'antica*, Firenze 2007.

119 Cfr. Marco Cursi, Luisa Miglio, *Carte che ridono poco. La* Commedia *in mercantesca*, in Rossend Arqués Corominas, Marcello Ciccuto (a cura di), *Dante visualizzato. Carte ridenti I: XIV secolo*, Firenze 2017, pp. 59-81; Marco Cursi, Luisa Miglio, *La Commedia in mercantesca nella prima metà del Quattrocento: carte che ridono?*, in Marcello Ciccuto, Leyla Maria Gabriella Livraghi (a cura di), *Dante visualizzato – Carte ridenti II: XV secolo. Prima parte*, Firenze 2019, pp. 179-201.

120 Marisa Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia: entro e oltre l'antica vulgata*, Roma 2004.

121 S. Bertelli, *La tradizione (2011)...* cit.; Id., *La tradizione della 'Com-*

danteschi, a cura di Enrico Malato e Andrea Mazzucchi, contenente circa 700 schede descrittive di altrettanti codici dei secoli XIV e XV[122]. Grazie ad una serie di controlli incrociati condotti su questi tre repertori e attraverso verifiche di prima mano, condotte direttamente sui manoscritti o sulle loro riproduzioni digitali, è stato possibile costituire un insieme che assomma a 25 codici, 8 di sec. XIV e 17 di sec. XV[123].

Prima di proporre qualche riflessione d'insieme e di procedere all'esame di alcuni testimoni particolarmente significativi, è importante sottolineare che la confezione di codici di piccolissime dimensioni non è una novità per i secoli del tardo Medioevo in Italia e il motivo del libretto da mano ricorre piuttosto spesso anche nell'iconografia tre-quattrocentesca. Prendiamo, ad esempio, un dipinto di Simone Martini, risalente al periodo avignonese; si tratta di una piccola tavola di devozione privata, firmata e datata al 1342, nella quale è raffigurato l'episodio del *Ritorno di Gesù fanciullo dalla disputa nel tempio* [FIG. 10][124]. Al di là del soggetto piuttosto singolare, che fissa il momento in cui Giuseppe rimprovera l'adolescente Gesù per essere rimasto a Gerusalemme senza che i genitori lo sapessero, spicca la presenza dei due libretti da mano di forma leggermente oblunga, l'uno nelle mani di Maria e l'altro in quelle del figlio. Se è quasi impossibile ipotizzare il contenuto di quest'ultimo, rappresentato chiuso, il libretto che Maria tiene nella sinistra è un piccolo volume dei Vangeli, aperto proprio in corrispondenza della pagina in cui sono trascritte, in piccola scrittura gotica, le parole della Madonna riportate nel Vangelo di Luca: «Fili, quid fecisti nobis sic?».

Passando dai libri dipinti a quelli realmente confezionati, di-

media'. Dai manoscritti al testo. I codici trecenteschi (oltre l'antica vulgata) conservati a Firenze, Firenze 2016.

122 E. MALATO, A. MAZZUCCHI (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, I... cit.

123 Si tratta dei seguenti manoscritti: Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Barb. lat. 3644; Chigi L.IV.109. Chicago, University Library, 544. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashb. 408; Ashb. 827; Ashb. App. dant. 3; Ashb. App. dant. 7; Ashb. App. dant. 9; Conv. Soppr. 407; Pluteo 40.18; Pluteo 90 sup. 133. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Banco Rari 330. Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1119. London, British Library, Additional 10317. Milano, Biblioteca Trivulziana, 1054. Napoli, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III, XIII.C.61. Oxford, Bodleian Library, It. e 6. Paris, Bibliothèque de l'Arsenal, 8506. Parma, Biblioteca Palatina, Parm. 1438. Ravenna, Biblioteca Comunale Classense, 6; 7. Roma, Biblioteca Casanatense, 251. Roma, Archivio della Fondazione Caetani, Misc. 1221/1245. Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria, N.VI.11. Treviso, Biblioteca Comunale, 1576.

124 Simone Martini, *Ritorno di Gesù dal Tempio*, Liverpool, Walker Art Gallery.

versi erano i livelli esecutivi dei codici di piccolo formato; il più prestigioso modello di codicetto da mano era certamente quello offerto dai libri d'ore. Per molto tempo si è ritenuto che questa tipologia di volumi, strettamente legati alla pratica religiosa, fosse comparsa piuttosto tardi in Italia, nella parte finale del Trecento, con la produzione lombarda legata ai Visconti o con quella meridionale, che faceva capo agli ambienti della corte angioina di Giovanna I; alcuni recenti studi di Francesca Manzari, tuttavia, hanno dimostrato come l'avvio di questa stagione libraria vada spostata almeno agli inizi del sec. XIV[125].

I libri d'ore sono quasi sempre caratterizzati da un livello qualitativo piuttosto alto e dal frequente inserimento di motivi decorativi; di tutt'altro aspetto, ben più modesto, altri libricini, ai quali si chiedeva il solo requisito della maneggevolezza e della facilità d'uso; penso, ad esempio, ai piccoli libretti dei predicatori[126] o ai volumetti in cui erano trasmessi insegnamenti di carattere tecnico e scientifico (dal quadernetto membranaceo di Francesco di Giorgio Martini[127] fino ad arrivare ai taccuini cartacei di Leonardo)[128]. E ancora, di piccolissime dimensioni erano i libretti dei medici[129] e i materiali di studio dei maestri d'abaco, in cui si susseguono problemi sugli argomenti più disparati annotati in modo del tutto casuale, secondo l'unica *ratio* dell'utilità immediata[130].

Tornando alla *Commedia*, il numero di testimoni di piccolissime dimensioni che ho potuto isolare è apparentemente non trascurabile, ma per valutare il reale peso che questo modello ebbe nella tradizione dell'opera occorre non perdere di vista il quadro d'insieme. E

125 Cfr. FRANCESCA MANZARI, *Libri d'ore e strumenti per la devozione italiani e nordeuropei nel Tardo Medioevo: temi e aspetti della ricerca e della catalogazione*, in Silvia Maddalo, Michela Torquati (a cura di), *La catalogazione dei manoscritti miniati come strumento di conoscenza*, Roma 2010, pp. 141-160; EAD., *Italian Books of Hours and Prayer Books in the Fourteenth Century,* in Sandra Hindman, James H. Marrow (a cura di), *Books of Hours Reconsidered*, London 2013, pp. 153-209.

126 Sui quali vedi LETIZIA PELLEGRINI, *I manoscritti dei predicatori. I domenicani dell'Italia mediana e i codici della loro predicazione (secc. XII-XV)*, Roma 1999, pp. 301-422.

127 Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 1757.

128 Riguardo ai quali vedi, da ultimo, MARCO CURSI, *Lo specchio di Leonardo. Scritture e libri del genio universale*, Bologna 2020.

129 Come un libricino tascabile di ricette e tavole cosmologiche tardo-quattrocentesco conservato a Londra London, Wellcome Institute Library, 40.a.1463.

130 A proposito dei quali cfr. WARREN VAN EGMOND, *Practical Mathematics in the Italian Renaissance. A catalog of Italian abbacus manuscripts and printed books to 1600*, Supplemento agli "Annali dell'Istituto e Museo di Storia della Scienza", Firenze 1981.

così, se rapportiamo i 25 manoscritti del nostro elenco con il totale di circa 800 codici da assegnare ai secoli XIV e XV, otterremo una percentuale molto bassa, che si aggira intorno al 3%. Le ragioni di una diffusione così modesta non sono facili da mettere a fuoco, anche se probabilmente la principale motivazione era legata alla difficoltà incontrata dai copisti nel trasferire un imponente carico testuale in volumi di formato molto ridotto.

Esaminiamo ora alcune caratteristiche d'insieme del nostro *corpus*: per quel che riguarda la materia scrittoria, viene sempre scelta la membrana, segno di una comune tendenza a confezionare codici di livello esecutivo medio alto o alto.[131] Passando all'impaginazione, ben 21 codici su 25 presentano un assetto monocolonnare; la circostanza non è sorprendente, poiché una messa in pagina a due colonne costringe a dimezzare lo spazio orizzontale riservato al singolo verso, riducendo drasticamente la dimensione delle lettere e abbassando fortemente il tasso di leggibilità. Per quel che concerne, infine, le tipologie grafiche, nel sec. XIV prevalgono le scritture di matrice testuale: 5 codici sono in gotica o semigotica (per un complessivo 71%), mentre i due codici restanti sono in minuscola cancelleresca. Nel corso del sec. XV la situazione cambia, nel segno della varietà: la percentuale dei manoscritti in gotica e semigotica cala al 39% (7) e fanno irruzione i codici in scritture umanistiche che assumono un ruolo maggioritario (44% [8]). Molto ridotta, invece, la presenza di testimoni in corsive di base cancelleresca (2) e mercantesca (1).

Per concludere, prendiamo in considerazione due esempi di *Dantini*, utile a comprendere quali fossero le strategie librarie adottate dai copisti per l'esecuzione di copie della *Commedia* di dimensioni tanto ridotte: il Vat. Barb. lat. 3644 e il Laur. Pluteo 40.18.

Cominciando dal testimone fiorentino, si tratta di un codice di notevole interesse dal punto di vista paleografico, da assegnare all'azione di tre copisti: se la mano B e C si servono di semigotiche non particolarmente caratterizzate, la mano A (cui si debbono i ff. 1*r*-10*v*) è stata segnalata da Sandro Bertelli come un precoce caso di testuale orientata verso modelli all'antica[132]. In effetti, se esaminiamo la scrittura, rileviamo su una base gotica un importante sintomo umanistico, dato dalla *g*, con l'occhiello inferiore separato da quello superiore da un tratto leggermente inclinato verso destra; ciò consiglia una datazione al sec. XIV*ex.*-XV*in.* [FIG. 11]. Il codice laurenziano misura mm.

131 In un solo caso, nel ms. XIII C 61 della Biblioteca Nazionale di Napoli, abbiamo la scelta di un supporto misto, cartaceo e membranaceo, in un testimone di fattura medio-bassa, in cui non casualmente, oltre a parti della *Commedia*, incontriamo sermoni, laudi, ballate ed estratti biblici. Cfr. *Censimento dei commenti danteschi*, I... cit., pp. 901-02.

132 Cfr. S. BERTELLI, *La tradizione (2016)...* cit., p. 194.

190×110 e lo spazio riservato allo specchio scrittorio è molto ridotto, poiché assomma a mm. 135×60; quando si trattò di progettare l'impaginato, il copista compì una scelta logica: una sola colonna di scrittura per un numero di righe piuttosto ridotto (31 in tutto); il risultato è una pagina scritta elegante e ariosa, dotata di un buon livello di leggibilità. Sulla stessa linea si pongono altri copisti di Dantini sia trecenteschi che quattrocenteschi, che, pur servendosi di tipologie grafiche diverse, allestiscono manoscritti impaginati ad una colonna, con 9/10 terzine per carta; così, ad esempio, il Ricc. 1119, risalente alla fine del Trecento, o il coevo Pl. 90 sup. 133, datato al 1396/97; e ancora il più tardo Chigi L.IV.109, da assegnare al terzo quarto del sec. XV.

Passando al secondo testimone, si tratta del Barb. lat. 3644 della Biblioteca Apostolica Vaticana, il codice più antico del nostro piccolo *corpus*, insieme al Banco Rari 330, conservato presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I due codici, entrambi databili al secondo quarto del Trecento, sono da ritenersi sostanzialmente gemelli: entrambi di mano di uno dei più importanti copisti della prima tradizione fiorentina, il cosiddetto Copista di Vat, mostrano misure quasi perfettamente sovrapponibili, impaginato a due colonne e un apparato decorativo costituito da iniziali di cantica e di canto filigranate di colore rosso e blu. A questo copista si debbono altri cinque codici della *Commedia*[133]; tra di essi spicca il celebre Vat.lat. 3199 (meglio noto con la sigla *Vat*), a lungo ritenuto la copia che Giovanni Boccaccio inviò in dono a Francesco Petrarca poco dopo la metà del secolo; il confronto dimensionale tra questo manoscritto e il Barb.lat. 3644 dà la misura delle eccezionali qualità grafiche dello scrivente.

Vat è un codice di dimensioni medio-grandi (mm. 361×246), con uno specchio di scrittura che si estende per 256 mm. in altezza e 157 in larghezza (compreso l'intercolumnio); gli ampi margini bianchi contribuiscono a dare un'impressione di eleganza e ariosità e di contro il copista riesce a realizzare uno sfruttamento intensivo del campo scrittorio, riempito da un totale di 16 terzine per ciascuna colonna; il risultato è una copia della *Commedia* in cui il testo delle tre cantiche è compattato in sole 78 carte, 26 per cantica. Il Vat. lat. 3199 è da ritenersi senza alcun dubbio un codice di lusso; al riguardo basterà osservare il finissimo apparato decorativo, costituito da complesse iniziali incipitarie: da quella dell'*Inferno*, che mostra Dante portato per mano da Virgilio sullo sfondo della selva verdeggiante (f. 1*r*); a quella del *Purgatorio*, che rappresenta Virgilio che annoda il giunco dell'umiltà alla vita di Dante e Catone dinanzi al sacro monte; a quella del *Paradiso*,

133 Chantilly, Bibliothèque et Archives du Château de Chantilly, 597; Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3199; Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.13; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1012; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Italiano Z. 55.

che raffigura Cristo, circondato da cherubini e serafini e adorato da tre figure di santi[134].

Tornando al nostro Barb.lat. 3644, se proviamo a confrontare le sue dimensioni con quelle del fratello maggiore, rileviamo l'esistenza di un preciso rapporto proporzionale: le misure sono inferiori di due volte e mezzo rispetto a quelle di *Vat* (mm. 142×96) e la stessa relazione si ripete per lo specchio di scrittura, misurante mm. 107×74. Dinanzi a uno spazio scrittorio così limitato, ancora più ridotto rispetto a quello del Pluteo 40.18, ci saremmo aspettati un impaginato monocolonnare e poche terzine per pagina; ciò avrebbe comportato la distensione del testo in un numero di carte molto alto (circa 300), come accade di norma nelle *Commedie* di piccole dimensioni di cui ci stiamo occupando. Il copista di Vat, però, decise di ricorrere ad una soluzione differente: mantenere l'impianto bicolonnare, con ben 12 terzine per colonna, riducendo in modo drastico la dimensione delle lettere. Fu così possibile concentrare il testo dantesco in un numero di carte molto basso, di poco superiore a quello del Vat.lat. 3199 (102 contro 78). Il codice barberiniano (e il suo gemello fiorentino Banco Rari 330) rappresentano così una risposta molto originale al problema della messa in pagina della *Commedia*.

Perché questa scelta? Non è facile rispondere a questa domanda; forse un'opzione di tal genere rimanda all'irresistibile attrazione esercitata dal modello del libro-registro di lusso, che in quel momento, nella fase iniziale della circolazione dell'opera dantesca, era comunemente ritenuto - da copisti e committenti – l'unico modo con cui si doveva trascrivere il *Dante* a Firenze, anche a costo di mettere in discussione il principale (ma non unico) fine assegnato ad un libro manoscritto medievale: quello di poter essere letto.

134 Descrizioni del codice in Sandro Bertelli, *Codicologia d'autore. Il manoscritto in volgare secondo Giovanni Boccaccio*, in Id., Davide Cappi (a cura di), *Dentro l'officina di Giovanni Boccaccio. Studi sugli autografi in volgare e su Boccaccio dantista*, Città del Vaticano 2014, pp. 1-80: 35-38; *Dante e il suo tempo ...* cit., I, pp. 146-49 (scheda a cura di M. Signorini).

fig. 1 / p. 67
AAM, cod. Casin. 68, p. 1069 (ma 1071)
fig. 2 / p. 68
AAM, cod. Casin. 68, p. 815 (ma 817)
fig. 3 / p. 69
Viterbo, Palazzo dei papi, Sala Gualtieri attigua alla Sala del Conclave, part.: stemma della famiglia Caetani (Bonifacio VIII)
fig. 4 / p. 70
AAM, cod. Casin. 512, f. 107v
fig. 5 / p. 71
AAM, cod. Casin. 512, f. 107v, part.
fig. 6 / p. 71
AAM, caps. XCVIII, fasc. II, n. 10 (già caps. CI, fasc. IV, n. 44)
fig. 7 / pp. 72–73
ApAM, Carte di Pomposa, fasc. LII, n. 1416

fig. 8 / p. 74
Firenze, Biblioteca Riccardiana, cod. 1005, f. 98r
fig. 9 / p. 75
Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 1080, f. 70r
fig. 10 / p. 76
Simone Martini, *Ritorno di Gesù dal Tempio*, Liverpool, Walker Art Gallery
fig. 11 / p. 77
Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Pluteo 40.18, f. 1r (part.)

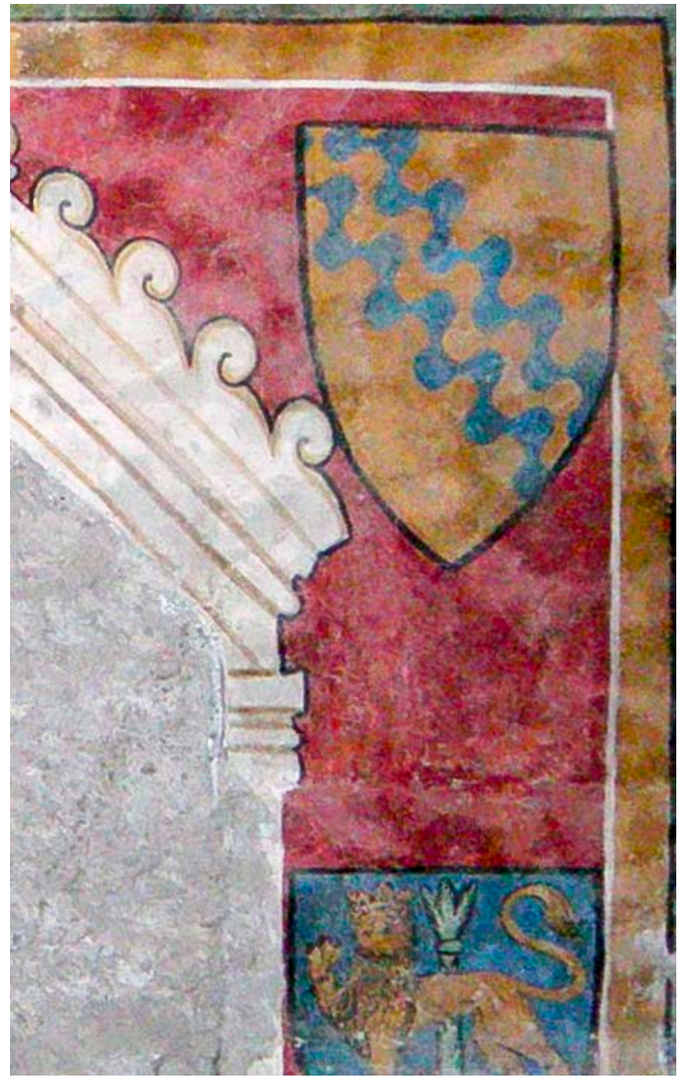
fig. 12 / pp. 78–79
Locandina realizzata dai grafici dell'IIS Munari per la giornata dantesca del 5 giugno 2021 presso il Teatro San Domenico di Crema
figg. 13–16 / pp. 80–81
Preparativi e prove di *Dante 21. Come l'uom s'etterna*, tra laboratori dell'IIS Munari e ambienti del San Domenico
fig. 17 / pp. 82–83
Una delle tavole predisposte dai ragazzi del Liceo Artistico dell'IIS Munari prima di girare il video *A riveder le stelle?*
figg. 18–20 / p. 84
I chiostri e il palcoscenico del San Domenico di Crema allestiti per la giornata dantesca organizzata dall'IIS Munari
figg. 21–22 / p. 85
Un momento delle prove delle letture dantesche del 5 giugno

figg. 23–24 / p. 86
Accostamento di due screenshot successivi del girato ispirato al *Purgatorio* del video *A riveder le stelle?* realizzato nella primavera del 2021 dai ragazzi della IIIC del Liceo Artistico di Crema sotto la guida di Elisa Tagliati
fig. 25 / p. 87
Particolare di una tavola di progetto per il video di *Avari e prodighi*
figg. 26–27 / p. 87
Coppia di screenshot dal video di *Avari e prodighi*
figg. 28–29 / p. 88
Due screenshot dal video *La Fortuna*
fig. 30 / p. 89
Screenshot dal video *Iracondi*
fig. 31 / p. 89
Screenshot dal video *Accidiosi*
figg. 32–33 / p. 90
Due screenshot dal video *Purgatorio*
fig. 34 / p. 91
Screenshot dal video *Paradiso* che conclude *A riveder le stelle?*

1 →

gal' quinto fuit ꝙpiolum
tem dñor.

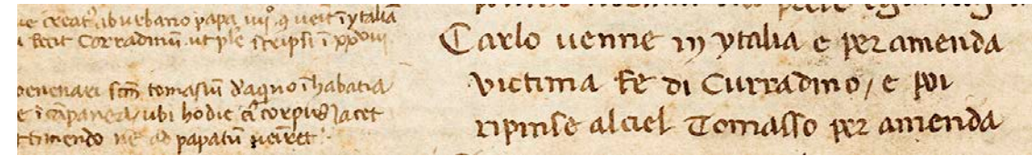
Quidam ficta impedi aus
ppior. filius suus debapto su
scepit cum crederet se alie
nu; suscape uxor e' duy al
lide uelit suscape, ppri fi
scep' alienu; q' ur ad optau
sibi ifilius a ex uxore sin si
lia nascatur q' filio ad optauo



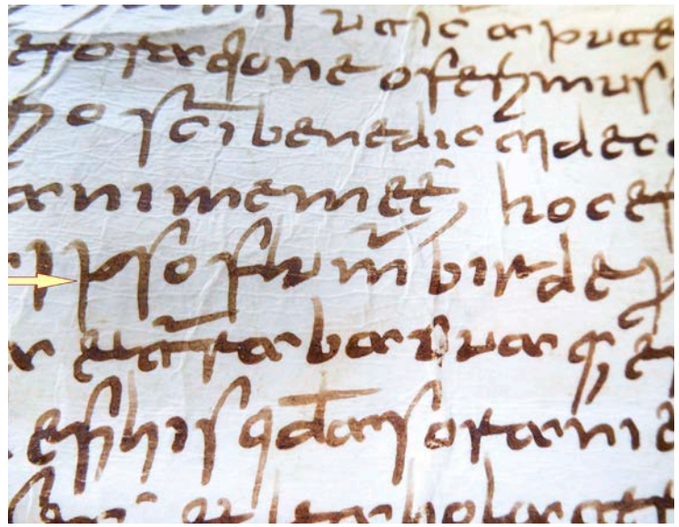
3

← 2

Che lla io tedirò nō pezo con forto
chio accenda dila/ ma prede tanta
gratia inte luce/ prima che sia morto.
Jo fiu radice delamala pianta
che latezra xpiana tucta aduggia
si che buon fructo rado seneschianta.
Ma si dacqo lilla Guanto o bruggia
pteslez/ tosto ne sirria uendetta
e io lacheggio alui che tucto guggia.
Chiamato fiu dila vgo Capetta
di mē son nati i gilupi e rinuisgi.
pez cui nouellamente e fiancia retta.
Figliuol fiu dun beccaio diparigi
quando li regi antichi uenez meno
tucti fuoz chuno reducto i panni bisgi.
Teniami stretto nelle mani il freno
del gouerno del regno/ e tanta possa
dinuouo acquisto e si damici pieno.
Che lacorona uedoua promossa
lateста del mio figlio fu/ dalquale
cominciar dicostez lesacrato ossa.
Mentre che lagran dote prouenzale
al sangue mio nō tolse lauezzogna
poco ualea/ ma pur nō facea male.
Licominciō cō forza e con menzogna
lasua rapina/ e poscia pez amenda
ponti e normandia prese eguasogna.
Carlo uenne in ytalia e pez amenda
victima fe di Curradino/ e poi
ripinse alacel Tomasso pez amenda
Tempo ueggio nō molto tosto ancoi
che traggez vn altro carlo fuoz di francia
pez far conoscer meglio/ e sē e suoi.
Sengarme nesae/ e solo colla lancia
colla qual giostro Guida/ equella ponta
si che Firenza fa scoppiar lapuncia.
Quindi nō terra/ ma spendo e onta
guadagnerà/ pez sē tanto piu graue
quanto piu uecie simel danno conta.


Carlo uenne in ytalia e pez amenda
victima fe di Curradino/ e poi
ripinse alacel Tomasso pez amenda

5



6

← 4

Urbanus epc̃s seruus seruoꝝ dei. Carissime in xpo filie Illustri Regine Anglorꝝ. Salt̃ & apl̃icam ben̄: Pro fauore impensis Manfredo quondam Principi Tarentin Ciues Genuen excommunicationis sententiã incurrerat in eundem Manfredum & fautores suos pro violenta & manifesta occupatione iuris Imperij Romani & patrimonij beati Petri & sedem apl̃icam pronũciatam. Sed dilecti filij Nobiles uiri Petrus & Andreas egidiorꝝ Guillelmus quondam Renaldi Fredericus & Striccha Renaldi Ciues Genuen reprobi sensus dampnata studia Genuen predecessorꝝ prudentie meditationibus aduertentes sano deinceps consilio declinare. ac eidem ecclie in illo constanter adherere proposito quo ipsa pro defensione libertatis ecclesiastice ac pacifico statu fidelium persecutoribus illius & huiusmodi persecutoribus se opposuit. ipsi eius prestantes de parendo sup premissis mandatis ipius ecclie iuramenta. ac cupientes magis acerbitatem patris exilij quam dulcedine natalis soli eius ipsos reprobos patrocinio demulcere Ciuitate Genuen & deuotionis habundantia rediere curarunt. se ad reditum ecclie ac deuotionem ei eius filius transferendo. Vnde nos qui more patrio in reditu filiorum quos error a deuotione subduxerat specialius delectamur. aperuimus eisdem Nobilibus tam paterne gratie quã materne mansuetudinis amplius sinum. & ipsos ab huiusmodi & uniuersis excommunicationis & interdicti sententijs quas eadem sedes in dictos Ciues Genuen & eorum ciuitatem propt premissa & sua indeuotione generaliter promulgauit. iuxta formã ecclie duximus misericordie absoluendos. Insapientes ipsi cum omnibus bonis suis sub protectione beati Petri eiusdem sedis & nra & admittentes eos in nros & ipius sedis filios speciales. Cum igitur dilectos filios Cumum Ugolinum Fredericum Dom. Andream Egidiorꝝ. Tengnum Vgucionis. & Jacobum Ta[illegible]nues Genuen socios Nobilium predecessorꝝ in Anglia comorantes ad eandem ecclie deuotionem recte uolentes ab huiusmodi sententijs iuxta ecclie formam absolui mandauerimus Serenitatem regiam rogamus & hortamur attente. quatenus dictos socios ipsos pro nra & dicte sedis reuerentia propensius commendatos. pro eis ad carissimum in xpo filium nrm Illustrem Regem Anglie uirum tuum ipsi eos ad contrahendum morandum in terris tuis & procurandum ibidem sua negotia fauore regie liberalitatis admittat. Ita quod propter hoc regalem excellentiam commendare merito pro huiusmodi opere mansuetudinis teneamur. Dat apud Urbemueterem. iij Kl̃ Februarij Pontificatus nri Anno Secundo.

Comincia la Terza Cantica dela Commedia di Dante alaghiere di fiorẽza: nela quale si tratta de Beati. e della Celestiale Gloria. e de meriti e premij de santi. Et dimdesi in xxxij. parti. Canto primo. nel qual principio. lautore proemiçia ala seguente Cantica. e sono nello Elemento del fuocho. e Beatrice solue ad lautore vna questione. Nelquale canto lautore promette di Trattare delle cose di mirabile in vocande la sacrosanta Poetica. cioe Apollo chiamato el Dio della Sapiença

← 8

10

11

Comincia ilprimo canto della prima
comedia didante nelquale fa pro
emio dituttta lopera

El meço delcamī dinostra uita
mustroua pinaselua fonna
della diritta uia era finanta
Elqnale adir dentera cosa dura
esta selua selnaggia easpra eforte
chenelpensier rinnoua lapaura

Dante amara chepoco epiu morte
mapertractar delbenchenritrouai
dino delaltre cose chuo sorte
Jnonso bendir comuentrai
tanticra prea disonno insiquelpunto
della uera uia abandonai

O appchisu apie dunchelle gunto
ladone terminaua quella ualle
chemane dipaural cor conpinto
Guardai malto eundi lesuo spalle
uestute gia duago dipianeta
chemena altrui diritto progni calle

Allor fulapaura unpoco quieta
chendago delcor mera durata
lanotte chipassai conmiseria pieta
Ecome que checolliena affannata
chuscao fuor delpelago allariua
smolgi allaqua perigliosa eghuato

Cosilanimo mio chancor fuggiua
siuolse inrietro arimirar lopasso
chenon lasciao giamai anima uiua
Pochepsato unpoco ilcorpo lasso

Dante21:

come l'uom s'etterna

5 giugno 2021

CREMA
TEATRO

San Domenico

BIGLIETTI GRATUITI*:
si possono prenotare al
numero 0373 83458
(Maria Cristina Forti)
o via mail dante21@iismunari.it
e ritirare presso la segreteria
dell' IIS MUNARI DI VIA PIACENZA 52A

PROGRAMMA SABATO 5 GIUGNO:

*ingresso biglietto bianco riservato agli studenti delle classi quinte dell'IISMUNARI**

ORE 9,30: *INCONTRO:* "DANTE PROFETA D'UMANITA'" relatore Prof. Angelo Lacchini, moderatore professoressa Maria Luisa Bignardi, interverranno il dirigente dell'IIS MUNARI prof. Pierluigi Tadi e il Sig. Mauro Sottili per la FONDAZIONE POPOLARE PER IL TERRITORIO
Ore 10,30: *LETTURE DIALOGATE:* "DANTE RACCONTA DANTE" a cura dei ragazzi delle classi 2M, 3M, 1P, 1G, 1L, 5E, 3H, 4M, 1A, IIS Munari
Ore 11,30: *SPETTACOLO TEATRALE:* "#inferno" a cura dei ragazzi della 1E del Liceo Artistico

Esposizioni:

Mostra: *"XXII XILO":* mostra di xilografie realizzata dai ragazzi della 5D IIS MUNARI, con il commento e la realizzazione di alcuni ritratti danteschi dei ragazzi della 4E, 5D grafico, 4C figurativo IIS MUNARI
Paper cut: *"DANTE DI CARTA":* esposizione di modelli scenografici in carta, realizzata dai ragazzi della 3A IIS MUNARI
Video art: *"A RIVEDER LE STELLE":* realizzata dai ragazzi della 3C e 4B IIS MUNARI

*ingresso biglietto verde**

Ore 14,30: *LETTURE DIALOGATE:* "DANTE RACCONTA DANTE" a cura dei ragazzi delle classi 2M, 3M, 1P, 1G, 1L, 5E, 3H, 4M, 1A, IIS Munari
Ore 16,00: *SPETTACOLO TEATRALE:* "#inferno" a cura dei ragazzi della 1E del Liceo Artistico

*ingresso biglietto rosso**

Ore 16,30: *LETTURE DIALOGATE:* "DANTE RACCONTA DANTE" a cura dei ragazzi delle classi 2M, 3M, 1P, 1G, 1L, 5E, 3H, 4M, 1A, IIS Munari
Ore 18,00: *SPETTACOLO TEATRALE:* "#inferno" a cura dei ragazzi della 1E del Liceo Artistico

Per motivi di sicurezza l'ingresso a teatro e negli spazi espositivi e' consentito solo alle persone registrate munite di biglietto.
E' possibile con una prenotazione ottenere più' biglietti ma e' necessario fornire i nominativi dei partecipanti alla manifestazione gli eventi si potranno seguire anche in streaming dal sito dell'iismunari o direttamente dal canale youtube della scuola.

13

15

14

16

Canto VII ~ Inferno

STORYBOARD

Gli iracondi

Come gli iracondi si percuotono nel fango, irriconoscibili da Dante, le persone si contorgono nel telo rappresentante il fango e sono mascherati con un panno nero. L'ambiente è buio l'unica luce è quella proveniente da dietro le figure.

0.00 min.

I

Il video inizia con una dissolvenza dal nero. lamenti registrati dal vivo.

Le figure si muovono contorcendosi. Tutto è leggermente rallentato.

Alcuni istanti sono molto velocizzati (per tempi brevissimi).

LOOP

In sottofondo rumori distorti, come di rocce che si sgretolano. suoni ovattati.

In alcuni punti si sentono anche delle voci sofferenti amalgamate con gli altri suoni.

Dissolvenza dopo il loop verso il nero.

1.30 min.

18

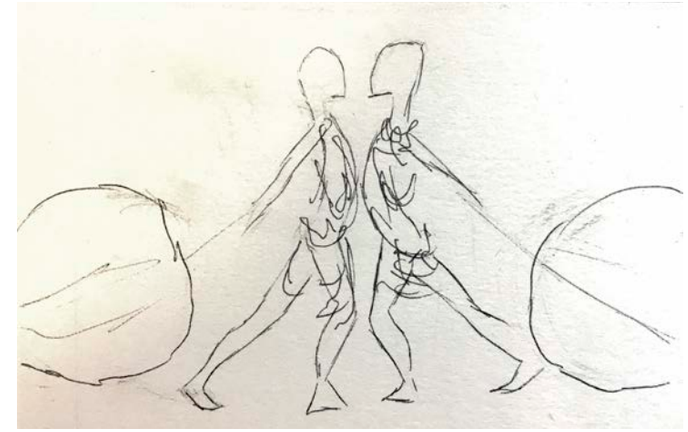
19

20

21

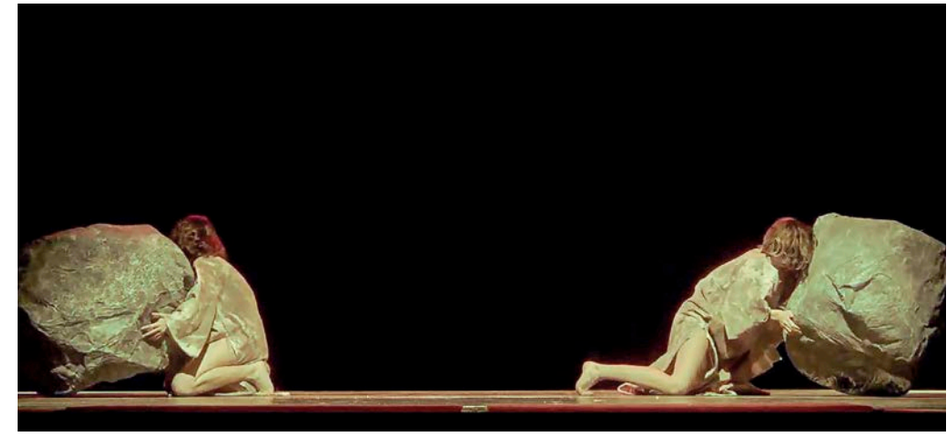
22

23–24



25

26



27

28–29

30

31

32–33

34

PAOLO CHIESA

La *Monarchia* di Dante: un pensiero politico ancora attuale?

La *Monarchia* è forse l'opera più difficile di Dante, almeno per un lettore di oggi. È difficile per il suo linguaggio, che è quello sintetico e asciutto della logica medievale; è difficile per la struttura argomentativa, che risponde a un sistema dialettico per noi poco consueto; ma è difficile soprattutto per i temi che tocca, che solo approssimativamente si possono inquadrare in quella che per noi è una discussione politica. È un trattato così impegnativo che pochi, anche fra gli specialisti, lo leggono per intero, almeno nella sua veste latina. L'impressione generale che lascia è quello di un testo importante, ma sostanzialmente inattuale: necessario per capire la mentalità e le idee di Dante, ma incapace di comunicare un messaggio effettivo alla società odierna.

In questo intervento spiegheremo perché la *Monarchia* lasci questa impressione, e ci chiederemo se essa corrisponda alla verità. Dante è un poeta e un letterato, molto prima che un politico, e siamo abituati al fatto che la letteratura – la grande letteratura, almeno – abbia in sé una potenza superiore, che travalica il tempo e trasmette contenuti durevoli, se non proprio assoluti. Se Dante è capace di realizzare questo nella *Commedia*, non potrà farlo anche per la *Monarchia*, l'altra opera cui egli, per sua stessa dichiarazione, ha affidato il suo messaggio più alto? Nel prologo del trattato, Dante proclama il suo intento di voler arricchire l'umanità rivelandole la *veritas* più utile e più nascosta, quella che riguarda la *temporalis monarchia*; è un compito mai prima affrontato da nessuno – dice –, pari a quello che in campi diversi hanno assolto antecedenti illustri come Aristotele, Cicerone e Euclide, ciascuno dei quali ha fornito nel suo ambito conoscenze decisive[135]. Dichiarazioni che impediscono di considerare la *Monarchia* come un'opera 'secondaria' o 'minore', e la pongono invece al centro della riflessione, e anche della poetica, dell'autore. Ad ambizioni così grandi ci aspettiamo che corrisponda anche un messaggio che vada ben oltre la contingenza politica del momento e che abbia una prospettiva duratura, o addirittura una valenza assoluta; ma, almeno apparentemente, questo poi non succede.

135 Dante, *Mon.* I 1 4-5. Per il testo della *Monarchia* faremo riferimento alla seguente edizione: Dante Alighieri, *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa, Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma 2013.

1. Inattualità della *Monarchia*

Nella *Monarchia* Dante si propone dunque di esporre la *veritas* sull'impero universale attraverso una dimostrazione scientifica (da qui il riferimento agli antichi dotti). La parola *veritas*, da lui espressamente impiegata[136], risulta impegnativa: è vero che questo termine era comunemente usato nel linguaggio filosofico per indicare la conclusione corretta del ragionamento, senza necessariamente comportare implicazioni di carattere metafisico, ma qui essa viene usata in riferimento a una *monarchia* qualificata come *universalis* e ad altre nozioni fondamentali per il *bene esse* dell'umanità, e tende ad assumere una valenza più alta. Quello di cui Dante intende parlare è un regime che si stende su tutto il mondo e che domina *omnes in tempore*, cioè tutti gli uomini e tutti gli altri esseri di condizione mortale, quelli che nell'impostazione antropocentrica medievale di un Adamo creato a immagine e somiglianza di Dio erano necessariamente subordinati all'uomo[137]. L'estensione di questo potere è realmente universale, non essendo limitato all'orizzonte della cristianità: anche se Dante non tratta esplicitamente l'argomento, un accenno in un altro punto dell'opera rivela che, nella sua mente, la *monarchia universalis* comprende anche gli *Asiani et Affricani* – nella geografia dantesca, i popoli di religione musulmana –, in quanto si dice che essi potenzialmente concorrono all'attribuzione delle prerogative imperiali[138]. Di tale *monarchia universalis* Dante parlerà attraverso una dimostrazione scientifica, proponendo cioè ragionamenti in forma di sillogismo: il metodo che si usava allora per i procedimenti argomentativi, un metodo ritenuto rigoroso e infallibile perché basato sull'intelletto, la caratteristica specifica che Dio ha conferito agli uomini perché si differenzino dagli animali e si uniscano agli angeli. L'adozione di un rigoroso metodo scientifico è una delle principali novità del trattato dantesco: l'eccellenza della *monarchia universalis* come regime di governo era già stata ampiamente proposta da altri, e molti degli argomenti che Dante chiamerà in causa a sostegno delle sue idee erano già state addotti, ma i teorici precedenti avevano per lo più seguito una via di presentazione più lasca, puntando sulla citazione delle *auctoritates* piuttosto che sulla forza della logica. Per Dante, invece, le *auctoritates*, pur importanti, rivestono un ruolo di supporto rispetto al rigore del ragionamento: necessarie testimonianze e pezze d'appoggio, ma a servizio del procedimento logico dell'argomentazione, che costituisce il centro del discorso.

136 *Mon.* I I 3.5.

137 *Mon.* I II 2: «Est ergo temporalis monarchia, quam dicunt imperium, unicus principatus et super omnes in tempore, vel in hiis et super hiis que tempore mensurantur».

138 *Mon.* III XIV 7, dove si considerano gli *Asyani et Affricani* fra i soggetti capaci di autorizzare l'impero a concedere delle prerogative al papa, anche se certo contrari a questa disposizione.

Dante affronta il tema attraverso tre domande, presentate all'inizio del trattato[139], immediatamente dopo il prologo; ognuno dei tre libri della *Monarchia* è poi dedicato a rispondere a una delle tre domande. Le lasceremo presentare a Giovanni Boccaccio, che nel suo *Trattatello in laude di Dante* ne dà una sintesi perfetta:

> Nel primo [libro], loicalmente disputando, pruova che a bene essere del mondo sia di necessità essere Imperio; la quale è la prima quistione. Nel secondo, per argomenti istoriografi procedendo, mostra Roma di ragione ottenere il titolo dello Imperio; ch'è la seconda quistione. Nel terzo, per argomenti teologi pruova l'auttorità dello 'mperio immediatamente procedere da Dio, e non mediante alcuno suo vicario, come li cherici pare che vogliano; ch'è la terza quistione[140].

La prima domanda è dunque se la *monarchia universalis* sia necessaria per la migliore condizione del mondo; la risposta di Dante è naturalmente positiva. Se esaminiamo questa risposta alla luce della realtà di oggi, non possiamo che definirla del tutto inattuale: l'idea di dominio unico su tutta l'umanità appartiene per noi al romanzo e alla fantascienza, in genere in rappresentazioni di una realtà distopica negativa. E non meno inattuali sono gli argomenti che Dante porta a sostegno della sua tesi: la monarchia universale è la condizione che Dio ha voluto per l'umanità, perché assicura il massimo dell'unità, che è immagine di Dio; la monarchia universale rispecchia nel modo migliore l'organizzazione unitaria dei cieli; il monarca universale governa con il massimo di giustizia, perché non è soggetto a avidità e corruzione, in quanto possiede già ogni cosa; il monarca universale assicura il massimo della libertà, perché opera senza condizionamenti e in funzione di se stesso[141]. Una sorta di assolutismo illuminato, perciò, quale è stato

139 *Mon.* I II 3: «Maxime autem de hac tria dubitata queruntur. Primo nanque dubitatur et queritur an ad bene esse mundi necessaria sit; secundo an Romanus populus de iure monarche offitium sibi asciverit; et tertio an auctoritas monarche dependeat a Deo inmediate vel ab aliquo Dei ministro seu vicario».

140 Giovanni Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* [I red.], XVI 195; ed. a cura di Maurizio Fiorilla, in Dante Alighieri, *Le opere*, VII: *Opere di dubbia attribuzione e altri documenti danteschi*, tomo 4: *Le vite di Dante dal XIV al XVI secolo. Iconografia dantesca*, Roma 2017, pp. 11-154, a p. 108.

141 Questi argomenti sono presentati in *Mon.* I VIII, IX, XI, XII. Per dare un'idea del ragionamento sillogistico praticato da Dante, vale la pena analizzare l'argomentazione che sostiene il primo dei punti citati. La conclusione – che sotto il monarca la società umana si trova nella condizione

più volte teorizzato nel corso della storia, ma che è storicamente privo di realizzazioni positive, e che è ormai al di fuori dell'orizzonte della nostra società. A questi argomenti metafisici Dante aggiunge un argomento 'teologico', per noi altrettanto inattuale: se Dio ha scelto di incarnarsi durante l'impero di Augusto, l'ha fatto per certificare attraverso un segno preciso che quella forma di governo era la migliore di tutte, l'unica adatta a ospitare il Dio fatto uomo[142]. Il pensiero moderno ci ha abituati a tenere ben distinte la politica e la religione, e nessuno oggi invocherebbe un episodio di fede – per altro interpretato da Dante in modo piuttosto arbitrario: nulla nel testo evangelico autorizza a ricavarne quel significato – a sostegno di una teoria di governo.

La seconda domanda concerne quale monarchia abbia diritto a essere riconosciuta universale e a governare pertanto il mondo; e si punta subito sull'unica monarchia che storicamente possa essere considerata universale – almeno per Dante e i suoi contemporanei –, cioè sull'Impero Romano. La risposta è che fu appunto il popolo romano ad essere scelto da Dio per governare il mondo; transitivamente – con un passaggio che non è esplicitato, ma che corrisponde alla visione giuridica medievale dei rapporti fra il popolo e il capo in un contesto monarchico – l'imperatore che ne è la guida.

La nozione di Impero Romano scontava qualche anacronismo già al tempo di Dante, nonostante gli sforzi dei teorici di tracciarne una continuità con il persistente Impero Germanico: una continuità che si realizzava attraverso una serie di *translationes*, prima in Oriente, poi in Occidente, adombrate anche nel lungo discorso che Giustiniano pronuncia nel canto VI del *Paradiso*. Ma ancor più anacronistici per noi sono gli argomenti invocati da Dante a sostegno della legittimità di quell'organismo, riconducibili all'investitura divina di cui avrebbe goduto. Poiché, come si afferma nel capitolo metodologico introduttivo al secondo libro[143], la volontà divina non è palese, ma si manifesta attraverso *signa*, Dante enumera una serie di indizi che dimostrerebbero l'appoggio di Dio all'Impero Romano, tutti cronologicamente ricadenti nella sua fase formativa. Si tratta anzitutto della nobiltà del capostipite, Enea, eccellente per qualità personali e ancor più per stirpe, visto che fra i suoi antenati si annoveravano rappresentanti di tutti e

voluta da Dio – è raggiunta attraverso i seguenti passaggi. Dio è unità al massimo grado; ma l'uomo è fatto a immagine e somiglianza di Dio; dunque l'umanità assomiglia a Dio al massimo grado quando è unita. Ma l'umanità è unita al massimo grado quando è sottoposta a un unico capo; e dunque l'umanità è nella condizione voluta da Dio quando è sottoposta a un unico capo.

142 *Mon.* I XVI.

143 *Mon.* II II.

tre i continenti (Assaraco per l'Asia, Dardano per l'Europa, Atlante per l'Africa) e che gli stessi tre continenti gli portarono in dote le sue tre mogli (Creusa, Didone e Lavinia); per volere di Dio tutta la terra contribuì quindi alla sua nobiltà, da cui transitivamente discese quella del popolo romano[144]. Si prosegue enumerando i miracoli che permisero l'affermarsi di Roma contro i popoli italici e mediterranei, che in quanto eventi anomali rispetto al corso della natura dimostrano l'appoggio divino[145]; si passa poi a dichiarare che il popolo romano agiva in linea con il diritto, corrispondente alla volontà divina[146]; e si conclude ricordando come Roma sia stata aiutata da Dio a vincere contro altri popoli la gara che aveva il palio il dominio del mondo, e come Dio abbia espresso il suo giudizio a favore di Roma nei duelli che essa sostenne contro i suoi rivali[147]. Il coronamento della legittimazione di Roma, ormai in epoca imperiale, avviene grazie a due nuovi argomenti teologici: Cristo alla nascita si sottopose al censimento che Augusto fece di tutta la popolazione del mondo (come ricordato nel *Vangelo di Luca*: *exiit edictum a Caesare Augusto, ut describeretur universus orbis*), avallando l'universalità di quel potere imperiale; e fu messo a morte dal potere imperiale, esercitato da Pilato in rappresentanza di Tiberio, a certificazione del fatto che tale autorità aveva estensione mondiale, perché solo così la sua morte poteva riscattare il peccato del mondo intero[148].

Gli argomenti recati da Dante in questo secondo libro per sostenere la legittimità dell'Impero Romano, o piuttosto l'investitura divina su di esso per il governo del mondo, sono stati giudicati da una parte della critica novecentesca puerili o ridicoli[149]. In effetti, leggere con gli occhi di oggi le pagine sugli antenati di Enea o sulla corsa nel circo come metafora della conquista del mondo, o ancora sul duello fra Orazi e Curiazi come prova di manifestazione del giudizio divino[150], può suscitare sconcerto; e già gli oppositori contemporanei di Dante avevano buon gioco ad attaccare quegli argomenti, bollandoli come inconsistenti[151]. Non dobbiamo dimenticare però il contesto 'profetico' al

144 *Mon.* II III.

145 *Mon.* II IV.

146 *Mon.* II V-VI.

147 *Mon.* II VII-IX.

148 *Mon.* II XI.

149 Cfr. in proposito DANTE ALIGHIERI, *Monarchia*. Testo, introduzione, traduzione e commento a cura di Gustavo Vinay. In appendice le epistole politiche tradotte, Firenze 1950, pp. 158-159, nota 1.

150 *Mon.* II IX 15.

151 Si veda la confutazione degli argomenti danteschi proposta da GUIDO VERNANI, *De reprobatione Monarchie composite a Dante*, (pubblicato da ultimo in DANTE, *Monarchia*, a cura di P. Chiesa, A. Tabarroni, cit., pp. 340-354).

quale Dante fa riferimento: ciò che raccontano i classici – e in particolare Virgilio, il *vates* che per lui anticipa inconsapevolmente il messaggio cristiano – ha un valore che va oltre il racconto, e rappresenta lo svelamento di una verità nascosta, ancora più reale e concreta dell'effettività storica. Visti in questa luce, gli argomenti di Dante a sostegno dell'Impero Romano non erano forse così ridicoli alla sua epoca; ma non si può negare che siano ormai per noi del tutto superati.

La terza domanda, cui è dedicato l'ultimo libro dell'opera, riguarda il rapporto fra monarchia e papato. Una volta dimostrato che la monarchia universale è la forma di governo scelta da Dio per gli uomini, e che la struttura storica nella quale essa si realizza è l'Impero Romano, resta da determinare se l'investitura divina sull'imperatore provenga direttamente da Dio o se sia mediata dal suo vicario, cioè dal papa; nel secondo caso l'imperatore sarebbe subordinato al papa, in quanto a lui dovrebbe i propri poteri e a lui dovrebbe rendere conto delle proprie azioni. Nell'Europa del primo Trecento si trattava di una domanda di scottante attualità, anche per il concorrere di mutate situazioni politiche (l'autocrazia pontificia di Bonifacio VIII, la ripresa dell'iniziativa imperiale in Italia con Enrico VII, l'intraprendenza della monarchia francese sullo scacchiere italiano) che introducevano novità nei rapporti fra Chiesa e poteri civili, ed era stata molte volte affrontata anche in sede di dibattito teorico. Dante si schiera senza incertezze a favore della piena autonomia dell'imperatore, dichiarando che egli è messo a capo del suo governo direttamente da Dio e da Dio soltanto; riconosce naturalmente una maggiore dignità del pontefice, verso il quale l'imperatore deve mostrare *reverentia*, così come la sfera materiale ha minor dignità rispetto alla sfera spirituale, senza però che questo pregiudichi l'autonomia del sovrano nella dimensione politica[152]. Gli argomenti recati da Dante sono in gran parte canonistici e scritturali: si nega ad esempio che le due spade, che in un celebre passo evangelico[153] Pietro dichiara di detenere, debbano essere allegoricamente intese come i due poteri temporale e spirituale, come volevano i sostenitori della parte papale[154]; così come si nega la legittimità della Donazione di Costantino, il famoso (falso) documento che avrebbe conferito al papa prerogative temporali, che Dante considera autentico, ma non valido perché i termini della donazione sarebbero andati oltre le capacità giuridiche del donatore[155].

Il tema, si è detto, era scottante. Il trattato dantesco, per quanto sappiamo, non ebbe circolazione prima della morte dell'autore;

152 *Mon.* III XVI 17-18.
153 *Lc.* 22, 38.
154 *Mon.* III IX.
155 *Mon.* III X.

ma ben presto fu utilizzato come strumento di propaganda dai sostenitori della parte imperiale, nella controversia che opponeva l'imperatore Ludovico il Bavaro a Giovanni XXII. Si spiegano così la dura confutazione della *Monarchia* preparata, intorno al 1328, del domenicano Guido Vernani[156], e l'esplicita e celebre condanna del trattato pronunciata dal legato papale, Bertrando del Poggetto, nel 1329[157]. Al di là della situazione contingente, però, l'opuscolo dantesco venne presto inteso come vessillo della difesa dei poteri civili dalle ingerenze della Chiesa, problema avvertito per molti secoli soprattutto in Italia, per la presenza fisica di uno stato pontificio sul territorio. Per questo la *Monarchia* venne messa all'indice in epoca controriformista, e a lungo poté circolare a stampa solo in terra protestante, dove per la prima volta era stata pubblicata[158]. Oggi quei tempi sembrano ormai passati: dalla fine dell'Ottocento il trattato è uscito dalla lista dei libri proibiti dalla Chiesa cattolica; la definizione dei rapporti fra Stato e Chiesa non è più problematica, neppure in Italia; e il principio stesso di universalità della religione, ovvio nel medioevo occidentale e prevalente in una visione eurocentrica moderna, risulta ormai superato dalle nuove dimensioni globali del mondo. Per queste ragioni, anche il terzo libro della *Monarchia*, con la terza domanda che vi è connessa, appare per noi inattuale; forse più ancora degli altri, perché più strettamente legato all'attualità del suo tempo.

Degli argomenti metafisici, storici, giuridici e canonistici che Dante usa per sostenere le sue tesi possiamo perciò apprezzare la finezza; siamo tenuti a servircene per comprendere meglio il pensiero dell'autore, i suoi interessi e le sue passioni; ma non potremmo oggi utilizzarli all'interno di una discussione politica, in quanto irrilevanti o superati. Nella visione di oggi la *monarchia universalis*, che Dante considerava la forma di governo ideale, non è voluta da Dio, non assimila l'uomo a Dio, non assicura il *bene esse* dell'umanità; non si è mai realizzata e auspichiamo che mai si realizzi, e da qualunque posizione diversa preferiamo dissentire.

156 Guido Vernani, *De reprobatione Monarchie composite a Dante*, in Dante, *Monarchia*, a cura di P. Chiesa, A. Tabarroni, cit., pp. 317-366.
157 La vicenda è ricordata dal Boccaccio, *Trattatello in laude di Dante* [I red.], 196. Il legato pontificio, «avuto il soprascritto libro [cioè la *Monarchia*], quello in pubblico, sì come cose eretiche contenente, dannò al fuoco. E il simigliante si sforzava di fare dell'ossa dell'autore, a etterna infamia e confusione della sua memoria».
158 A Basilea nel 1559, per le cure di Johannes Herbst (Oporinus) (Dantis Florentini *De Monarchia libri tres*, in Andreae Alciati [...] *De formula Romani imperii libellus* [...], Basileae 1559, pp. 53-179).

Dalle considerazioni che abbiamo presentato sembrerebbe dunque che l'interesse della *Monarchia*, per il lettore di oggi, sia di carattere storico o filologico: l'analisi dell'opera e del pensiero che vi è espresso permette di comprendere meglio Dante nel suo mondo e nella sua epoca, e questa migliore comprensione si riverbera anche sull'esegesi delle altre e più comunicative opere dello scrittore, prima fra tutte la *Commedia*. Ma è proprio vero? Forse nel pensiero politico espresso dalla *Monarchia* esistono degli aspetti ancora attuali, e attuali oggi più che in passato. Sono aspetti, se si vuole, meno tecnici, e perciò meno legati alla contingenza medievale; aspetti in qualche modo morali, attinenti alla politica come atteggiamento etico e come dimensione dell'agire umano. Il fatto che *omnes in tempore* debbano essere governati da una *monarchia universalis*, infatti, si lega strettamente in Dante a una visione unitaria dell'umanità, considerata come un insieme ineluttabilmente coeso; un concetto molto attuale, in un'epoca come la nostra dominata da parole d'ordine come 'uguaglianza' e 'solidarietà', e consapevole del fatto che il progresso (o la salvezza) della specie umana dipendono da un percorso e da un impegno collettivo.

Partiremo, un po' alla lontana, dall'ultimo capitolo della *Monarchia*, forse il più famoso, in quanto oggetto in passato di molte e un po' forzate discussioni. Dante sta concludendo il suo ragionamento sul terzo punto, l'autonomia dell'imperatore dal papa, e introduce un argomento conclusivo: quello dei due fini dell'uomo. È un argomento di carattere filosofico, che va inteso all'interno dell'antropologia aristotelico-tomistica all'epoca dominante. Qualsiasi essere ha una propria causa finale, in virtù della quale è stato creato; ad assegnargliela è stata la *natura*, ossia la potenza creatrice di Dio. Fra tutti gli esseri creati, l'uomo è l'unico ad avere due fini, e non uno soltanto; questo dipende dalla prerogativa tipica dell'uomo, di essere unione di corpo e anima:

> L'ineffabile provvidenza ha perciò posto davanti all'uomo due fini da perseguire: la felicità di questa vita, che consiste nel realizzare la capacità della natura umana e ha la sua rappresentazione figurale nel Paradiso Terrestre; e la beatitudine della vita eterna, che consiste nel godere la vista di Dio, alla quale la capacità dell'uomo non può ascendere da sola, ma può farlo con l'aiuto della luce divina, e che si può intendere attraverso il Paradiso Celeste[159].

159 *Mon.* I XVI 7: «Duos igitur fines providentia illa inenarrabilis homini proposuit intendendos: beatitudinem scilicet huius vite, que in operatione proprie virtutis consistit et per terrestrem paradisum figuratur; et beatitudinem vite ecterne, que consistit in fruitione divini aspectus ad quam propria virtus ascendere non potest, nisi lumine divino adiuta, que per paradisum celestem intelligi datur».

Partendo da questo dualismo – un principio non nuovo, ma sviluppato da Dante in maniera assai originale – si sviluppa un lungo e rigoroso percorso parallelo, nel quale vengono evidenziati i «termini medi», come dice Dante usando come sempre il linguaggio della logica, ossia gli strumenti e i passaggi con cui si raggiunge l'una e l'altra forma di felicità: i mezzi, le fonti, le guide:

> A queste due forme di felicità, come a due diverse conclusioni, si deve arrivare attraverso termini medi diversi: la prima la raggiungiamo attraverso gli insegnamenti dei filosofi, a condizione che li seguiamo agendo secondo le virtù morali e intellettuali; la seconda attraverso gli insegnamenti spirituali che trascendono la ragione umana, a condizione che li seguiamo agendo secondo le virtù teologali, cioè la fede, la speranza e la carità. Queste due conclusioni e i termini medi per raggiungerle ci sono mostrati i primi dalla ragione umana, che tutta è stata chiarita per bocca dei filosofi, i secondi dallo Spirito Santo, che ci rivelò la verità soprannaturale necessaria alla nostra salvezza, prima per bocca dei profeti e degli altri scrittori di storia sacra, poi per bocca di Gesù Cristo, Figlio di Dio, a lui coeterno, e dei suoi discepoli. Ma l'avidità umana getterebbe al vento tutto questo, se gli uomini, come cavalli che scorrazzano per il loro istinto selvatico, non venissero costretti sulla strada maestra con la briglia e il morso. Per questo fu necessario per l'uomo ricevere una doppia guida, data la duplicità dei fini: il sommo pontefice, che conducesse il genere umano alla vita eterna secondo i dettami della rivelazione, e l'imperatore, che lo indirizzasse alla felicità di questo mondo secondo gli insegnamenti dei filosofi[160].

160 *Mon.* III XVI 8-10: «Ad has quidem beatitudines, velut ad diversas conclusiones, per diversa media venire oportet. Nam ad primam per phylosophica documenta venimus, dummodo illa sequamur secundum virtutes morales et intellectuales operando; ad secundam vero per documenta spiritualia que humanam rationem transcendunt, dummodo illa sequamur secundum virtutes theologicas operando, fidem scilicet, spem et karitatem. Has igitur conclusiones et media, licet ostensa sint nobis hec ab humana ratione que per phylosophos tota nobis innotuit, hec a Spiritu sancto, qui per prophetas et agiographos, qui per coecternum sibi Dei filium Iesum Cristum et per eius discipulos supernaturalem veritatem ac nobis necessariam revelavit, humana cupiditas postergaret, nisi homines tanquam equi sua bestialitate vagantes in camo et freno compescerentur in via. Propter quod opus fuit homini duplici directivo secundum duplicem finem: scilicet summo pontifice, qui secundum revelata humanum genus perduceret ad vitam ecternam, et imperatore, qui secundum phylosophica

Il rigoroso parallelismo fra le due *beatitudines* e i modi con cui l'una e l'altra possono essere raggiunte è elegantemente costruito, anche se può apparirci un po' artificioso. Ma contiene in sé un punto rivoluzionario, e perciò profondamente attuale. La beatitudine celeste è appannaggio dei soli cristiani, perché richiede la fede: si ottiene esercitando le virtù teologali, che sono proprie del cristiano; è comunicata per bocca dei profeti, di Cristo e degli apostoli, il cui messaggio è contenuto nella Bibbia, libro che nella sua interezza è sacro solo per i cristiani; è guidata dal pontefice, riconosciuto come capo spirituale dai soli cristiani. Ma la felicità di questo mondo è accessibile a tutti, al di là di qualunque caratteristica personale, appartenenza di fede o condizione sociale: si ottiene praticando le virtù morali e intellettuali, riconosciute da tutti gli uomini; è indicata dai filosofi, che agiscono seguendo la ragione, che è caratteristica comune a tutti gli uomini; è guidata dall'imperatore, il cui governo si stende a tutti gli uomini. Ciò che mette tutti gli uomini in condizione di raggiungere questa seconda felicità, la felicità terrena, è semplicemente il fatto di appartenere alla specie umana.

Possiamo interpretare il pensiero di Dante come egualitario? Utilizzare questa parola per quell'epoca sarebbe a sua volta anacronistico: l'idea di parità fra gli uomini è estranea al medioevo, dominato piuttosto da una visione per *ordines*, secondo la quale una persona apparteneva a una determinata categoria sociale in rapporto gerarchico con le altre. Forse Dante avrebbe risposto chiamando in causa la distinzione fra sostanza e accidenti: la prima corrispondente alla natura umana in quanto tale, aristotelicamente individuata dalla razionalità come caratteristica specifica e dalla conoscenza come causa finale; i secondi corrispondenti alle particolarità contingenti che differenziano gli uomini fra loro. Ma l'idea di un denominatore comune a tutti gli uomini, che permette di parlare di essi come un'entità unica e corale, resta il fondamento del pensiero dantesco ed è certamente di grande attualità.

Il cristiano, certo, ha una dote in più, e una dote inestimabile, perché porta alla vita eterna; ma questo non implica il suo isolamento in una posizione di superiorità gerarchica. Si ricordi lo sgomento con cui Dante, nel canto XIX del *Paradiso*, affronta la questione dei giusti che – non per colpa loro, ma perché non hanno mai avuto sentore del messaggio di Cristo – non hanno la fede, e che per questo non possono salvarsi: un mistero cui si deve inchinare, ma che non arriva a comprendere[161]. Più fuggevolmente alla stessa questione si accenna in un passaggio della *Monarchia*[162]: segno della costanza nel tempo di una

documenta genus humanum ad temporalem felicitatem dirigeret».

161 *Par.* XIX, 68-81.

162 *Mon.* II VII 4.

problematicità irrisolta, comunque si voglia dirimere l'annosa controversia sulla cronologia relativa delle due opere[163]. Ribadire questa ineludibile differenza di trattamento, che può trovare spiegazione soltanto nell'insondabilità della giustizia divina, è un altro aspetto dell'importanza che riveste per Dante la solidarietà – nel senso etimologico di compattezza e indiscriminabilità interna – della specie umana.

Il tema della solidarietà, in senso diverso e più conforme a quello che ci è familiare nel linguaggio di oggi, appare potentemente anche nel prologo della *Monarchia*, l'altro punto dell'opera nel quale il messaggio dantesco risulta assai attuale. Come si è detto, in questo prologo Dante dichiara di voler portare il proprio contributo all'arricchimento dell'umanità, inteso nel senso aristotelico e probabilmente un po' averroistico dell'incremento della conoscenza comune. Le *auctoritates* presentate sono bibliche: la parabola dei talenti, in base alla quale chi possiede ricchezze deve farle fruttare e non nasconderle sotto terra; l'albero piantato lungo il fiume che produce frutto; la voragine che, al contrario, tutto ingoia e nulla restituisce.

> Tutti gli uomini, che la natura dall'alto ha improntato all'amore per la verità, hanno, più di ogni altro, questo dovere: preoccuparsi che i posteri ricevano da loro di che arricchirsi, così come loro sono stati resi ricchi dall'impegno degli antichi. Deve sapere che si sottrae ai suoi obblighi chi non si cura di portare il suo contributo alla comunità, dopo aver tratto profitto dagli insegnamenti che questa gli ha dato: costui non è albero piantato lungo il fiume, che a tempo debito dà frutto, ma rovinoso

163 Come è noto, gli studiosi hanno opinioni contrastanti sulla datazione della *Monarchia*, che alcuni ritengono debba collocarsi all'epoca della discesa in Italia di Enrico VII (1311-1313), altri negli ultimi anni della vita di Dante (1316-1321). Contributi recenti alla discussione sono quelli di Enrico Fenzi, *Ancora sulla data della «Monarchia»*, in *«Per beneficio e concordia di studio». Studi danteschi offerti a Enrico Malato per i suoi ottant'anni*, Cittadella 2015, pp. 377-420; Paolo Chiesa, Andrea Tabarroni, *Come datare la «Monarchia» di Dante. Una discussione che continua*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze 2020 pp. 159-175, alle pp. 167-175; Paolo Pellegrini, *Dante Alighieri. Una vita*, Torino 2021, p. 189; Diego Quaglioni, *Monarchia*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea, Justin Steinberg, Roma 2020, pp. 115-126, a p. 118. Il più recente contributo di Francesco Furlan, *«Pro salute veritatis» (Mon. III III 18), ossia sullo stravolgimento della ragione e lo smarrimento degli intellettuali (o d'alquanti). A proposito di un trattato dantesco*, "Humanistica", XV, a. 2020, pp. 123-147, nonostante il tono conclusivo, non risolve il problema: la presunta autocitazione dantesca di *Par.* V in *Mon.* I XII 6, invocata come prova di una datazione tarda, ha uno statuto filologicamente debole, che costringe a sospendere il giudizio.

abisso, che sempre inghiotte e mai rende ciò che ha inghiottito[164].

Dante presenta questo arricchimento – e dunque anche il suo contributo specifico alla conoscenza, che verrà precisato nei paragrafi seguenti – all'interno di uno sviluppo diacronico: l'umanità presente si è arricchita grazie al contributo di chi l'ha preceduta, e deve a sua volta contribuire al futuro, lasciando ai posteri una conoscenza più ampia. Si tratta, ben inteso, di un'idea di 'progresso' e di 'conoscenza' molto medievale: nulla di nuovo viene creato o inventato, perché tutto già esiste dal momento della creazione, e compito dell'uomo è quello di scoprire, di portare alla luce ciò che è ancora nascosto[165]. Una scoperta che è, anche, una presa di coscienza, perché l'effetto che Dante si attende dall'esposizione che farà della *veritas* politica è quello di un riconoscimento generale, da parte di tutti gli uomini, della superiorità dell'Impero, unica forma di governo che Dio ha destinato al *bene esse* di tutti[166]. La verità vi farà liberi, insomma; ma una verità lentamente e collettivamente scoperta, in un virtuoso passaggio di conoscenze da una generazione all'altra.

Il più incisivo messaggio della *Monarchia* per il lettore di oggi forse è proprio questo. È un messaggio 'politico' in un senso più lato, ma anche nel senso più alto: come messaggio per tutti gli uomini nei loro rapporti con il resto della società. Le prime parole del trattato, quelle con cui inizia la citazione precedente, sono *omnium hominum*, «di tutti gli uomini»: il compito di contribuire al progresso e al benessere comune è attribuito all'umanità intera, in quanto «improntata da Dio all'amore per la verità»[167]. La *Monarchia* chiama perciò l'umanità,

164 *Mon.* I 1 1-2: «Omnium hominum, quos ad amorem veritatis natura superior impressit, hoc maxime interesse videtur, ut, quemadmodum de labore antiquorum ditati sunt, ita et ipsi posteris prolaborent, quatenus ab eis posteritas habeat quo ditetur. Longe nanque ab offitio se esse non dubitet, qui, publicis documentis imbutus, ad rem publicam aliquid afferre non curat: non enim est lignum, quod secus decursus aquarum fructificat in tempore suo, sed potius perniciosa vorago semper ingurgitans et nunquam ingurgitata refundens».

165 Con un interessante processo di inversione etimologica, ciò che era in latino semplice 'scoperta' (*inventio*) nelle lingue moderne si è connotato al contrario come 'creatività', come si vede nell'italiano 'invenzione'.

166 È questo il concetto espresso nel prologo del secondo libro della *Monarchia*; cfr. Paolo Chiesa, Andrea Tabarroni, *Dante demonstrator nel secondo libro della Monarchia*, in *Leggere Dante oggi. I testi l'esegesi*, Roma 2012, pp. 141-162, alle pp. 141-151.

167 Così va intesa la relativa *quos ad amorem veritatis natura superior impressit* (e non in senso limitativo: «quei soli uomini che...»), in linea con il pensiero generale di Dante sul fine specifico dell'umanità, che è quello di acquisire conoscenza. Sull'argomento cfr. Paolo Chiesa, *La Monarchia, o*

e i singoli individui che ne fanno parte, alla responsabilità che hanno nei confronti della società umana nel suo complesso; e non vi è stata epoca nella storia in cui questo messaggio sia stato più attuale che adesso.

il libro di tutti gli uomini, in Dante e il mondo, tra realtà e poesia, tra storia e letteratura, Spoleto 2022, pp. 1-19.

THOMAS PERSICO

Alberico da Rosciate commentatore di Dante

Entro il settembre del 1360, anno della sua scomparsa, Alberico da Rosciate produsse un ampio commentario alla *Divina Commedia*, noto in due diverse redazioni, che presto vedrà la luce per la «Edizione Nazionale dei Commenti Danteschi».[168] Sue furono anche molte altre opere, sia giuridiche (di commento ai codici di diritto civile e canonico), sia letterarie, a commento dei classici o dello stesso Dante, sia di erudizione lessicale, se così si può dire. Suoi sono anche due interessanti trattati sull'ortografia, il *De accentibus* e il *De ortographia*, e un dizionario giuridico enciclopedico, il *Dictionarium iuris*, che per secoli restò inarrivato per estensione, per novità e utilità.[169]

Della vasta cultura del rosciatese abbiamo traccia anche nei suoi testamenti, in particolare in quelli vergati da suo pugno nel giugno del 1345 e del marzo 1350 contenenti una lista di libri posseduti, tra cui si riconoscono «libri morales» e «libri extraordinarii» parte dello scibile letterario classico: Virgilio, Stazio, Macrobio, Boezio e Seneca, e poi un elenco di codici che già nel 1350 erano ubicati presso il Consorzio della Misericordia di Santa Maria Maggiore di Bergamo.[170] Stando alle parole di Gasparino Barzizza, celeberrimo umanista bergomense di qualche decennio successivo, pare che Alberico avesse fornito anche nuove originali interpretazioni alla comprensione dei classici posseduti.[171] Sorprendentemente non si trova traccia, tra i libri posseduti, di

168 *Inferno* a cura di Marco Petoletti, *Purgatorio* e *Paradiso* a cura dello scrivente.

169 Per quanto riguarda la biografia e la produzione di Alberico da Rosciate rinvio almeno a Giovanni Cremaschi, *Contributo alla biografia di Alberico da Rosciate*, "Bergomum", L, a. 1956, pp. 2-102; Marco Petoletti, *«Ad utilitatem volentium studere in ipsa comedia»: il commento dantesco di Alberico da Rosciate*, "Italia Medioevale e Umanistica", XXXVIII, a. 1995, pp. 141-216; Id., *Alberico da Rosciate*, in Enrico Malato, Andrea Mazzucchi (a cura di), *Censimento dei commenti danteschi*, I. *I commenti a tradizione manoscritta (fino al 1480)*, Roma 2011, pp. 10-18.

170 L'edizione dei testamenti è pubblicata in G. Cremaschi, *Contributo alla biografia ...* cit., pp. 2-102 e poi in Gian Paolo Zucchetti, *I Testamenti di Alberico da Rosciate, utriusque iuris peritus*, a cura di Gian Paolo Giuseppe Scharff, con la collaborazione di don Bruno Caccia, Bergamo 2020, per cui vd. anche Giuseppe Billanovich, *Epitafio, libri e amici di Alberico da Rosciate*, "Italia Medioevale e Umanistica", III, a. 1960, pp. 251-261.

171 M. Petoletti, *Alberico da Rosciate ...* cit., I, pp. 10-14. Vd. anche Gabriella Albanese, *Fra Medioevo e Umanesimo: il commento di Gasparino*

titoli danteschi, nemmeno della *Commedia*, alla quale dovette dedicare molti anni di lavoro, sicuramente fin dagli anni Quaranta del Trecento.[172]

Il commento riscosse una buona fortuna nei secoli immediatamente successivi e ne possedeva copia Gian Vincenzo Pinelli. Egli, nato a Napoli nel 1525, visse soprattutto a Padova, dove raccolse nella sua celebre biblioteca più di novemila opere a stampa e oltre un migliaio di manoscritti, catalogati poi da Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (ms. Ambrosiano B 311 suss.).[173] Nonostante tutto e immeritatamente, il lavoro di Alberico da Rosciate non vide mai le stampe.

L'apparato esegetico è trasmesso da non più di una decina di testimoni, per lo più parziali o comunque latori di una sola cantica, suddivisi in due diverse redazioni.[174] Della seconda l'unico manoscritto integrale riporta la data 1402 e fu copiato da *Petrus de Berardis*, il possessore, che trascrisse il commento latino, e da *Petrus de Nibiallo*, mano alla quale si assegna la trascrizione dei versi danteschi. Il codice, fino a circa un secolo fa posseduto dalla famiglia dei conti Grumelli, è stato donato e ora conservato presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, con segnatura Cassaforte 6.1 (*olim* Delta IX.16). Tra i testimoni più antichi della seconda redazione, ma non privi di problemi nella contestualizzazione delle lezioni entro il flessibile panorama della tradizione dei commenti danteschi, è il Pluteo 26 sin. 2 della Biblioteca Medicea Laurenziana, che riporta la data 1362, latore però di una versione 'mista' del solo *Paradiso* per metà nella forma della prima redazione e per metà in una seconda redazione rimaneggiata.

Barzizza alle Lettere di Seneca, in Claudia Villa, Francesco Lo Monaco (a cura di), *Maestri e traduttori bergamaschi fra Medioevo e Rinascimento*, Bergamo 1998, pp. 97-110.

172 Il *terminus ante quem* della prima cantica è fissato all'anno 1343 (M. Petoletti, *«Ad utilitatem ...* cit., pp. 185-188).

173 Dopo la morte del Pinelli, la maggior parte dei manoscritti fu acquistata dagli emissari del cardinale Federico Borromeo, per poi essere depositata presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. Vd. Marco Petoletti, *Tra le carte dell'Ambrosiana: Vincenzo Borghini, Pietro Mazzucchelli e gli antichi commenti a Dante*, "Rendiconti dell'Istituto Lombardo di scienze e lettere", CXXXV, a. 2001, pp. 163-178, e Massimiliano Corrado, *Un codice del commento dantesco di Alberico da Rosciate nella biblioteca di Gian Vincenzo Pinelli: il ms. Barb. Lat. 4037*, in *Per Enrico Fenzi. Saggi di allievi e amici per i suoi ottant'anni*, Firenze 2020, pp. 519-26, alle pp. 519-20.

174 Per la tradizione manoscritta, in due redazioni, vd. M. Petoletti, *«Ad utilitatem volentium...*cit., pp. 144-159; Thomas Persico, *Il commento dantesco di Alberico da Rosciate al 'Paradiso' nel manoscritto laurenziano Pl. 26 sin. 2*, "Rivista di Studi Danteschi", XX, a. 2020, n. 1, pp. 158-193, e Id., *Alcune osservazioni sul rapporto tra il 'Purgatorio' di Alberico da Rosciate e le chiose dell'Anonimo Lombardo*, "Rivista di Studi Danteschi", XX, a. 2020, n. 2, pp. 261-312.

Spesso le fonti sono tra loro rielaborate a mosaico e sono tra loro innestate secondo un perito lavoro di riscrittura che lascia trasparire una più che buona padronanza dei testi citati. La natura generalmente servile dei commenti danteschi, paragonati efficacemente da Claudia Villa a «depositi alluvionali entro i quali affiorano i resti degli strati precedenti»,[175] rende i commentari fluidi, spesso rimaneggiati e ridotti. Benché il testimoniale pervenuto sia ridotto, ci sono testimonianze importanti di simili usi: oltre al codice Grumelli, unico con il commento alle tre cantiche (II redazione), e a manoscritti che ne trasmettono il testo solo parzialmente, disponiamo di due riduzioni (i mss. parigini Fonds it. 1015 per l'*Inferno* e Fonds it. 79 per il *Purgatorio*) e di un rimaneggiamento del commento alla terza cantica (ms. Laurenziano Pl. 26 sin. 2, a. 1362) di dubbia autorialità.[176]

Tra le caratteristiche più evidenti della seconda redazione si riconosce la tendenza all'utilizzo di proverbi e *sententiae*, con lo scopo di sintetizzare e rendere facilmente intellegibile il discorso esegetico.[177] Il ricorso a questo materiale, a cui l'autore rinvia con formule del tipo «iuxta illud» o «unde versus», è tipico di molti testi mediolatini e di altre opere dello stesso rosciatese. Di particolare interesse appaiono, a tal proposito, le aggiunte originali all'*Inferno* e al *Paradiso*, nonché

175 Andrea Mazzucchi, rec. a Luca Carlo Rossi, *Problemi filologici dei commenti antichi a Dante*, "Rivista di Studi Danteschi", I, a. 2001, n. 2, pp. 368-372, a p. 368; Claudia Villa, *Il "secolare commento" alla Commedia: problemi storici e di tradizione*, in *«Per correr miglior acque...». Bilanci e prospettive degli studi danteschi alle soglie del nuovo millennio, Atti del Convegno di Verona-Ravenna, 25-29 ottobre 1999*, Roma 2000, pp. 549-568, a p. 561.

176 A proposito del parigino Fonds it. 79 vd. T. Persico, *Alcune osservazioni ...* cit., pp. 291-333; per il ms. Laurenziano Pl. 26 sin. 2 vd. T. Persico, *Il commento dantesco ...* cit., pp. 168-193. Della contestualizzazione di entrambi i testimoni entro la tradizione manoscritta si rende conto nelle *Note al testo* alla seconda e alla terza cantica. Sulla 'flessibilità' del concetto di editore e traduttore nella tradizione manoscritta medievale vd. Maria Grazia Cammarota, *Translating Medieval Texts. Common Issues and Specific Challenges*, in Ead. (a cura di), *Tradurre: un viaggio nel tempo*, Venezia 2018, pp. 37-53, alle pp. 40-42.

177 Così nella *Poetria* di Giovanni di Garlandia (Giovanni Mari, *Poetria magistri Iohannis Anglici de arte prosayca, metrica et rithmica*, "Romanische Forschungen", XII, a. 1902, pp. 883-965, a p. 889): «Proverbium est sententia brevis ad instructionem dicta, comodum vel incomodum grandis materie manifestans». Alcune fonti e, soprattutto, i proverbi sono facilmente riconoscibili e individuabili grazie a Hans Walther, *Initia carminum ac versuum Medii Aevi posterioris Latinorum*, Göttingen 1969, e Id., *Proverbia Sententiaeque Latinitatis Medii Aevi-Lateinische Sprichwörter und Sentenzen des Mittelalters in alphabetischer Anordnung*, Göttingen 1963-1969, 6 voll. Ma cfr. M. Petoletti, *«Ad utilitatem ...* cit., p. 191.

tutta l'argomentazione sul purgatorio e sulle sue origini, a cui Alberico dedica il prologo alla seconda cantica. Da quest'ultimo emergono le fonti storiche e giuridiche che l'autore riutilizza lungo tutto il poema: scrivendo della nascita del purgatorio e della regolamentazione della purgazione, sono citate capillarmente molte opere fondamentali del diritto medievale. Oltre al *Corpus iuris civilis* e al *Corpus iuris canonici*, il giurista cita le decretali raccolte nel *Liber extra* da Gregorio IX e poi da Bonifacio VIII nel *Liber sextus Decretalium*, gli apparati di chiose accursiani, le *Summae* di Enrico da Susa e di Goffredo da Trani, il *Rosarium super Decreto* di Guido da Baisio, volumi posseduti dallo stesso commentatore, come testimonia il testamento del settembre 1360.[178] A questi riferimenti si aggiungono sicuramente la glossa ordinaria di Bartolomeo da Brescia al *Decretum Gratiani*, le *Sentenze* di Pietro Lombardo, lo *Speculum iuris* di Guglielmo Durante.[179]

I trattati e gli apparati giuridici sono affiancati a testi biblici, a fonti teologiche, storiche e letterarie: le opere di Tommaso d'Aquino (soprattutto il commento a Pietro Lombardo, la *Summa Contra Gentiles* e la *Summa Theologiae*), testi agiografici e la stessa *Legenda aurea*. Alberico dimostra inoltre di conoscere gli scritti di Severino Boezio, non solo la *Consolatio Philosophiae*, ma anche il *De institutione musica* menzionato nella seconda e nella terza cantica; altre opere citate sono l'*Elegia* di Arrigo da Settimello, l'*Esopo latino*, la *Vita scholastica* di Bonvesin de la Riva, compresi gli otto *miracula* in essa incastonati, e i *Disticha Catonis* con il commento «fratris Gisalberti», ossia Gisalberto di Bergamo, il cui nome è curiosamente presente solo nella prima redazione.[180] Molte fonti sono mutuate dal commento laneo: così soprattutto per la maggior parte dei richiami biblici e tomistici, per il rinvio all'*Epitoma rei militaris* di Vegezio, per le citazioni più o meno puntuali per la menzione dei testi classici e di trattati astronomici. Riguardo a questi ultimi, lo stesso Alberico nell'*explicit* si scusa con il lettore per la poca consuetudine con la materia (così nel Codice Grumelli, f. 396*v*): «Et si quis defectus foret in translatione maxime in astrologicis, theologicis et algorismo, veniam peto, et aliqualiter excuset defectus exempli et ignorantia dictarum scientiarum».

178 G. Cremaschi, *Contributo* ... cit., pp. 47-51 e poi G.P. Zucchetti, *I testamenti* ... cit., pp. 169-178.

179 A proposito delle fonti di Alberico da Rosciate adottate nel prologo del *Purgatorio* si veda T. Persico, *Alcune note* ... cit., pp. 168-189.

180 G. Cremaschi, *Contributo* ... cit., p. 47 n. 64. Sull'identificazione del personaggio vd. Giuseppe Billanovich, *La tradizione del testo di Livio e le origini dell'Umanesimo*, I. *Tradizione e fortuna di Livio tra Medioevo e Umanesimo*, Padova 1981, p. 67, e Id., *Cultura bergamasca del Trecento,* in Mariarosa Cortesi (a cura di), *Statuti rurali e statuti di valle. La provincia di Bergamo nei secoli XIII-XVIII, Atti del Convegno di Bergamo, 5 marzo 1983*, Bergamo 1984, pp. 21-41, a p. 27.

L'operazione complessiva, in realtà ben più ricca di quanto potesse immaginarsi, è definita con chiarezza dallo stesso commentatore nell'*explicit* di f. 396*v*:

> Hunc comentum totius huius *Comedie* composuit quidam dominus Iacobus de la Lana Bononiensis, licentiatus in artibus et theologia, qui fuit filius fratris Filippi de la Lana ordinis Gaudentium, et fecit in sermone vulgari tusco. Et quia tale ydioma non est omnibus notum, ideo ad utilitatem volentium studere in ipsa *Comedia* trastuli de vulgari tusco in grammaticali scientia litterarum ego Albericus de Roxiate, doctus et utroque iure peritus Pergamensis.

Si propone quindi un testo tradotto in latino del più ampio commento fino ad allora compiuto, quello laneo, in modo che il poema dantesco fosse più facilmente intelligibile anche al di fuori delle aree di originaria produzione. E si può dire con certezza che la traduzione che ne fornisce Alberico sia ben più interpretativa nella seconda redazione che nella prima: solo in quel frangente egli si ripropone di fornire non solo il testo del Lana 'aggiornato' con nuove chiose, ma fornisce un'esposizione letterale parafrastica a tratti 'critica' di quasi la totalità del poema dantesco.[181]

All'interno di questo ampio corpo esegetico si ritrovano alcune sezioni legate al contesto cittadino, quello di Bergamo, entro cui il giurista ebbe modo di lavorare sicuramente dopo il ritorno alla natìa patria sul finire del secondo decennio del Trecento, in séguito a vari trasferimenti per studio (a Padova) e per carriera diplomatica (*in primis* Roma, presso la curia pontificia, e Bologna). Si segnalano in questa sede un paio di luoghi particolarmente rilevanti: un primo in cui si menziona Bartolomeo *de Osa*, di cui giungono poche informazioni biografiche e ancor meno indizi bibliografici, un secondo dedicato alla devozione patriziana e alla diffusione di un interessante miracolo esorcistico *De spiritu Guidonis* in zona bergomense.

I. Un illustre conterraneo

Per quanto riguarda l'Osa, Alberico fa menzione del notaio e cancelliere bergomense, già attivissimo ad Anagni a servizio del cardinale Guglielmo Longhi nel 1299, nel commento a *Par.* VI, 94-96. La tradizione (più leggendaria che realistica) vorrebbe che, nella maturità –

181 In questo il commentario si differenzia sensibilmente dalle semplici traduzioni latine del testo laneo, come nel caso del lavoro di Guglielmo Bernardi (*ante* 1349), trasmesso peraltro da uno dei codici in qualche modo di interesse albericiano, ossia dal ms. Oxford, Bodleian Library, Canon. Misc. 449, latore della prima redazione del commento al *Paradiso*.

tra gli anni 1317-1319 e 1321-1325 –, Bartolomeo si fosse allontanato da Bergamo per insegnare diritto a Montpellier, dove avrebbe vantato discenti di tutto prestigio, tra cui anche Francesco Petrarca. Nella realtà dei fatti, il silenzio documentario di quegli anni, unica vera sicurezza storica sull'interruzione della sua attività nella cittadina orobica, fu dovuto all'impegno nella composizione di opere, ora purtroppo deperdite, di carattere storico e letterario. Delle sue fatiche abbiamo però traccia anche grazie alla testimonianza dello stesso Alberico, colui che già nel testamento del 6 giugno del 1345 menzionava, tra i «libri morales» annoverati nella sua biblioteca personale, l'*Inventarium universi orbis*, una cronaca universale dal respiro enciclopedico in sedici libri ben diffusa tra la generazione di storici bergomensi coevi e successivi ad Alberico.[182] Il trattato, ricordato da Michele Carrara nel 1460 come raccolta di «historias quasdam pulcherrimas divino stilo», secondo le ricostruzioni di Calvi sarebbe risultato perduto già nel Seicento.[183]

Così, nel canto VI del *Paradiso*, trattando delle gesta di Carlo Magno in soccorso della Chiesa ai tempi dell'oppressione longobarda (vv. 94-96: «E quando il dente longobardo morse / la Santa Chiesa, sotto le sue ali / Carlo Magno, vincendo, la soccorse»), il rosciatese commenta:

> Hic subicit Iustinianus victoriam quam habuit Carolus Magnus sub signo aquile, dicens: quando Lungumbarbi oppresserant romanam Ecclesiam, Carolus Magnus, existens rex Francie contra Desiderium regem Lungumbarborum, ad preces pape Adriani venit in succursum Romanis, et, sub signo aquile, promissa sibi corona imperiali, habuerunt Romani victoriam et, devictis Lungumbarbis propter succursum Caroli Magni, dicti Romani fecerunt eum imperatorem. Qui postea multum accrevit Ecclesiam et terram; iurisdictionem temporalem attribuit ei, conformando etiam omnia data Ecclesie per suos predecessores. Et, si de tali materia perfecte scire cupis prout res gesta fuit, lege in *Inventario* Bartolomei de Ossa, quem scripsi domino Bertramo iudici de la Volta, in quintodecimo libro quinte partis, capitulo quinto qui incipitur: «In hoc quoque exercitu» etc., sive in *Historia Lombarda*.

182 G. Cremaschi, *Contributo* ... cit., pp. 3-102, a p. 100; poi G.P. Zucchetti, *I Testamenti* ... cit., p. 71.

183 Donato Calvi, *Storia letteraria degli scrittori bergamaschi*, Bergamo 1664, p. 68. Cfr. Girolamo Tiraboschi, *Storia della letteratura italiana*, Napoli 1777, II, p. 319. A proposito dell'*Inventarium* si vedano Agostino Paravicini Bagliani, *I testamenti dei cardinali del Duecento*, Roma 1980, p. 415, e Pierre Jugie, *Cardinaux et chancelleries pendant le papauté d'Avignon, in Offices et papauté (XIV^{e}-XVII^{e} siècle). Charges, Hommes, destins*, dir. D'Armand Jammie, Olivier Poncet, Rome 2005, pp. 651-739, alle pp. 684-685. Bartolomeo *de Osa* è altresì autore di una *Glossa super historia de gestis Longobardorum* ricordata in Bartolomeo Pellegrini, *Opus divinum de sacra ac fertili Bergomensi vinea, ex diversis autenticis, catholicisque libris et scripturis*, diligenti cura collectum per rev. Bartholomaeum De Peregrinis, Brixiae 1553, p. 47; «sive in *Historia lombarda*» è però da considerare riferito a Paolo Diacono, *Historia Langobardorum*, VI 43-45, 53-54, a cui il testo dell'Osa forniva un commento.

Non possiamo, purtroppo, leggere le pagine dell'Osa menzionate da Alberico, ma rimane comunque interessante il riferimento al passo specifico, tratto dal libro quindicesimo della quinta parte, forse un luogo trattato in altra sede anche dallo stesso commentatore, come egli stesso dichiara (ammesso che non si tratti di corruttela) nel séguito: «quem scripsi domino Bertramo» etc., nelle righe si fa menzione probabilmente di Beltramino della Volta, giudice della vicinia di san Matteo a Bergamo, colui che diede rifugio al vescovo Lanfranco (al soglio episcopale dal 1349 al 1381) nel periodo di occupazione del palazzo vescovile da parte di Rodolfo Visconti.[184]

Altrettanto interessante è la chiusa della glossa: «sive in *Historia Lombarda*». Qui il rosciatese, che doveva avere a mente l'*Historia* di Paolo Diacono, VI 43-45, 53-54, non è da escludere che rinviasse alla *Glossa super historia de gestis Longobardorum* dello stesso Osa, un'ampia operazione di esegesi altrettanto andata perduta ricordata da Bartolomeo Pellegrini nel suo *Opus divinum de sacra ac fertili Bergomensi vinea*, stampato a Brescia nel 1553.

II. Tracce di devozione popolare?

Il proemio al *Purgatorio* è sostanzialmente tripartito: una prima parte introduttiva con l'elenco delle fonti giuridiche e teologiche indispensabili *ad materiam intelligendam*; una seconda sezione dedicata a un originalissimo miracolo esorcistico avvenuto nel 1323; una terza sezione agiografica che contiene un miracolo relativo al pozzo di san Patrizio.[185]

Proprio il miracolo che campeggia nella seconda parte dell'introduzione generale, redatto nella forma di *exemplum*, rinvia a fatti accaduti ad Alest nel 1323. Vista l'assenza del prologo al *Purgatorio* nella prima redazione, è probabile che Alberico potesse aver appreso queste vicende negli anni della stesura della seconda, «ex autenticis scripturis», cioè dai resoconti ufficiali, durante le ultime ambascerie avignonesi svolte tra il 1337-1338 o, più probabilmente, tra il 1340 e il 1341. Da dati estraibili dalla fitta rete di chiose incrociati con gli accadimenti storici più sicuri, si può infatti fissare con sicurezza il *terminus post quem* della prima redazione alle prime due cantiche nell'anno

184 M. Petoletti, «*Ad utilitatem* ... cit., p. 216.

185 La materia è stata più approfonditamente trattata in T. Persico, *Alcune note sulle fonti* ... cit., pp. 168-189.

1336, postdatato per il *Paradiso* al 1343, anno della morte di Roberto d'Angiò – dichiarato già trapassato nella chiosa ai vv. XIX, 127-129 –.[186] I fatti, ignoti al testo della prima redazione, divennero noti ad Alberico solo più tardi, durante la stesura del prologo del *Purgatorio* nella forma della seconda redazione, probabilmente per consocenza diretta di documenti conservati nei pressi di Avignone.

Si tratta della storia di un esorcismo avvenuto ad Alest nel 1323, nella provincia dell'Iserè – a una sessantina di chilometri dalla seconda corte papale –, contrassegnata nei manoscritti seriori dalla rubrica *De spiritu Guidonis*. La moglie di un certo Guglielmo Corvo, tormentata dall'anima del marito, avrebbe domandato aiuto ai frati predicatori che risiedevano in città. Giunto sul luogo, il loro priore, Jean Gobi (Johannes Gobius),[187] autore della ben più diffusa *Scala coeli*, avrebbe poi compiuto un rito esorcistico, interrogando però l'anima apparsa sulle fattezze del purgatorio.

L'esorcismo, prima articolata prova dell'esistenza del purgatorio, viene trascritto nella forma di una riduzione esemplaria:

> Reperi tamen ex autenticis scripturis quod quedam peccata voluntate divina purgantur in locis specialibus huius mondi ubi fuerunt perpetrata, et apparuit testimonio fidedignorum et magnorum religiosorum predicatorum videlicet et minorum et quorundam secularium in quadam civitate que vocatur Alest, que est in provincia Isuarie, de quodam Guillelmo Corvo defuncto qui nocturno tempore molestabat et extrahebat uxorem suam. Et tandem, vocatis dictis religiosis ut adhiberent remedium dicte sue uxori, lector predicatorum ceteris ignorantibus secum corpus Christi detulit in secreto, qui ex parte corporis Christi et in eius virtute coniuravit animam dicti Guillelmi. Qui Guillelmus cunctis audientibus respondit quod ipse erat in purgatorio generali, sed eum oportebat purgare quoddam speciale peccatum quod ibidem commiserat et in eodem loco voluntate divina, et respondit etiam dicto lectori in multis aliis questionibus pulcris sibi factis quas omitto quia ad propositum non accedunt.

186 Sulla datazione vd. M. Petoletti, *«Ad utilitatem* ... cit., pp. 186-188.

187 La bibliografia non è particolarmente abbondante: tra i saggi più recenti, oltre ai paragrafi dedicati alla sua biografia in *Histoire littéraire de la France*, XXXV, Paris 1921, pp. 532-56 e al breve contributo Jean Thiébaut Welter, *L'exemplum dans la littérature religieuse et didactique du Moyen Âge*, Paris-Toulouse 1927 (rist. Slatkine 1973, pp. 319-325), si segnalano i seguenti lavori: Alexandre Derville, *Gobi (Jean dit le Jeune)*, in *Dictionnaire de spiritualité*, VI, Paris 1967, coll. 542-44; Thomas Kaeppeli, *Scriptores Ordinis Praedicatorum Medii Aevi*, II, Romae 1970, pp. 442-46; Jean Gobi, *Dialogue avec un fantôme. Dossier établi, traduit et annoté*, éd. par Marie-Anne Polo de Beaulieu, Paris 2004.

L'episodio, svariatamente copiato in forma distesa o abbreviata dal Cinquecento al Settecento,[188] suscitò interesse anche in altri settori della storiografia letteraria, compreso Giovanni Villani, che nel capitolo 234 del libro nono della *Nuova Cronica* trascrive in forma abbreviata il testo di questo «grande miracolo ch'apparve in Proenza».[189]

Viste le discrepanze, le due riduzioni sono autonome, anche se non è chiara la derivazione da una medesima forma già compendiata, e confermano la diffusione in Italia del testo del miracolo cronologicamente più alta rispetto quelle a oggi pervenute in varianti abbreviate o prolisse. Del resto, l'interesse per la *purgatio post mortem* doveva risultare ben più vivo dopo il Concilio di Lione convocato da Gregorio X nel 1274 per ristabilire l'unità religiosa con l'ortodossia; da quella data, infatti, la Chiesa sancisce l'esistenza del purgatorio e, proprio in occasione del Giubileo del 1300, Bonifacio VIII renderà nota l'importanza dei suffragi per alleviare le pene delle anime purganti.[190]

L'indagine sull'origine del purgatorio prosegue poi nella terza

188 Il testo dell'esorcismo è trasmesso da un'ottantina di testimoni datati perlopiù al secolo XV, raccolti in lista dal Kaeppeli in *Scriptores Ordinis Praedicatorum*, II, pp. 444-445, con solo sei manoscritti trecenteschi (in cui la vicenda è variamente rimaneggiata), a cui si aggiungono il ms. Ripoll, Monastero di Santa Maria, ms. 167, testimone del secolo XIV adottato da Marie-Anne Polo de Beaulieu nella recente edizione tradotta in francese (ff. 78*v*-81*r*), e la variante tràdita nel codice Paris, Bibliothéque de l'Arsenal, ms. 2 890 (ff. 198*r*-200*v*) in cui l'apparizione dello spirito è datata al 1324. Per la fortuna moderna dell'esorcismo, vd. ad esempio in Girolamo Menghi da Viadana, *Compendio dell'arte essorcistica et possibilita delle mirabili et stupende operationi delli Demoni et de' Malefici*, II, Bologna 1576, pp. 430-431, e poi in *Prato fiorito di varii essempi; parte rima, divisa in cinque libri*, Venetia 1608, p. 688; Alessio Segala, *Trionfo delle anime del Purgatorio*, Venetia 1637, pp. 150-51; Diego Zunica, *La ricreazione de' curiosi espressa nell'Istoria moltiplice*, Napoli 1731, pp. 31-34.

189 Giovanni Villani, *Nuova Cronica*, a cura di Giuseppe Porta, Parma 1991, p. 866: «Nel detto anno MCCCXXIII, il giorno della Befania, apparve in Proenza in una terra c'ha nome Alesta uno spirito d'uno uomo di quella terra, il quale di poco era morto, e con sentore quando venia scortamente parlando, dicendo grandi cose maravigliose dell'altra vita e delle pene di purgatorio; e 'l priore de' frati predicatori, uomo di santa vita, con più de' suoi frati e con più di C buoni uomini della terra il venne a disaminare e scongiurare, recando seco privatamente Corpus Domini, per tema non fosse spirito maligno e fittizio, il quale incontanente conobbe, e confessò quello esser vero Iddio, dicendo al priore: «Tu hai teco il salvatore del mondo»; e per la virtù di Cristo scongiurandolo, più secrete cose disse, e come per l'aiuto e meriti del detto priore e suoi frati tosto avrebbe requia eternale».

190 Rinvio qui a Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino 1982, pp. 287-298.

sezione dell'introduzione alla seconda cantica, con la narrazione delle vicende di san Patrizio, secondo i racconti leggendari già ben noti tramite il *Tractatus de purgatorio sancti Patricii* di Enrico di Salterey, la *Chronica maiora* di Matteo Paris e il grande collettore agiografico di Iacopo da Varazze, la *Legenda aurea*.[191]

L'ampia introduzione storico-teorica al *Purgatorio* è probabilmente dovuta, oltre alla novità della materia, anche alla diffusione del culto patriziano in area bergomense, in particolare nella valle natìa del giurista. Almeno a partire dalla metà del secolo XIII, a una ventina di chilometri a nord di Rosciate, a Vertova, «terra di grande negotiatione» per la produzione di pannilana,[192] era stato da poco edificato un luogo di penitenza dedicato a san Patrizio – unico nel nord Italia – proprio nei pressi di un pozzo consacrato al Santo d'Ibernia.[193] La diffusione di questo culto a Bergamo e aree limitrofe è testimoniato dagli statuti del Comune di Vertova del 1248:

> Item statuerunt et ordinaverunt quod omnes festivitates XII Apostolorum et sancte Marie Zirialis (*sic*!) et sancte Marie Augusti, et diem sancti Patricii, et diem dominicum, et in sancto Rocho nisi per seminare ortos debeant esse in convenientias per omnes homines et personas de Vertoa, et nemo debeat laborare in ipsis diebus sine parabola consulum istius comunis de Vertoa.[194]

Tra le festività ordinate, oltre al giorno degli Apostoli e alla solennità dell'Assunzione, si aggiungono quelle in onore di san Rocco (al quale

191 Mattheus Parisiensis, *Chronica majora*, curante Henry Richards Luard, II, London 1874, pp. 192-203. Per il testo del *Tractatus* vd. Giovanni Paolo Maggioni - Roberto Tinti - Paolo Taviani (a cura di), *Il Purgatorio di San Patrizio. Documenti letterari e testimonianze di pellegrinaggio (secc. XII-XVI)*, Firenze 2018, pp. 3-84. Cfr. Robert Easting (a cura di), *St. Patrick's Purgatory. Two versions of Owayne Miles and the Vision of William of Strauton together with the long Text of the Tractatus De Purgatorio Sancti Patricii*, Oxford 1991. Il testimone della leggenda più fedele all'originale è il ms. Bamberg E. VII.59, collazionato da Mall con le varianti del londinese ms. Arundel 292; Eduard Mall, *Zur Geschichte der Legende vom Purgatorium des heil. Patricius*, "Romanische Forschungen", VI, a. 1891, pp. 139-197; J. Le Goff, op. cit., pp. 203-204.

192 Franco Irranca, *Il santuario di S. Patrizio a Colzate*, Bergamo 2016, p. 9.

193 Per quanto riguarda la datazione degli affreschi del sacello rinvio a Gabriella Ferri Piccaluga, *Francescanesimo e intuizione del Purgatorio: il santuario di S. Patrizio di Vertova*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e Arte*, Milano 1983, pp. 159-170.

194 Gabriele Rosa, *Statuti di Vertova del 1235, del 1248, del 1256*, Brescia 1869, pp. 33-34.

era dedicata una cappelletta votiva – ampliata poi nel corso del secolo XVII –) e di san Patrizio, dedicatario dell'allora futuro santuario 'arroccato' a poche centinaia di metri dal piccolo centro, sul fianco del monte Cavlera. Non è infatti dato sapere con certezza quale fossero, a inizio Trecento, le effettive fattezze del luogo consacrato al santo d'Ibernia: certo però è il fatto che, tra XIII e XIV secolo, nel luogo in cui ora si trova l'oratorio trecentesco, in centro all'attuale portico sei-settecentesco che si affaccia a ovest, fosse presente un sacello, punto d'arrivo del percorso penitenziale che doveva svilupparsi proprio attorno alla massa di roccia.[195] La fortuna del culto patriziano sembra essere poi confermata dal continuo lavorìo su quel primo luogo di culto, a più riprese e in più fasi, fino al secolo XVIII.

L'origine della devozione d'Ibernia in provincia di Bergamo non è certa, anche se è credibile ritenerla dovuta agli intensi scambi commerciali che si intrattenevano in quella terra, strategicamente rilevante, che unisce la cittadina a Gandino, altro centro commercialmente importante durante il basso Medioevo. Visto l'intero contesto, le novità teoriche e dottrinali riguardo al purgatorio, soprattutto dopo l'evento miracoloso del 1323 che ne confermò la concreta esistenza, dovettero risultare di particolare interesse per Aberico da Rosciate, ambasciatore ad Avignone e giurista *peritus in utroque iure* (civile e canonico) sicuramente interessato alla definizione della *purgatio post-mortem*.

Nel complesso, l'operazione 'dantesca' del rosciatese non è mossa da un interesse generico dovuto a ragioni esclusivamente esegetiche: egli offre una traduzione con finalità 'didattica', «ad utilitatem volentium studere» *in Comediam Dantis*, che si sposa con una ricerca storica e giuridica ispirata, a tutto tondo, alla cultura del suo tempo: dai grandi classici, a Dante, al diritto, fino agli argomenti che dovevano essere cari alla devozione locale.

195 F. Irranca, op. cit., p. 25.

PAOLA CAPACCIOLI

Dante al Liceo.
Edizioni scolastiche e metodi ipertestuali

Premessa

Il presente contributo ha come oggetto lo studio della *Divina Commedia* di Dante nei Licei, e nelle scuole secondarie superiori italiane, specialmente nei secoli XX e XXI, attraverso l'analisi di alcuni fra i principali commenti ad uso scolastico che si sono succeduti nel tempo, contestualmente allo sviluppo e all'evoluzione degli studi danteschi e della critica sulla *Commedia*. Quattro sono le parti in cui si articola questo breve saggio, che non può certo avanzare pretese di esaustività: nella prima, che funge da introduzione, si accenna alle diverse valutazioni sul poema – con particolare attenzione al rapporto fra la componente dottrinale e quella poetica – dalle origini allo scadere del XIX secolo. Segue, nella seconda parte, la presentazione dei principali commenti del XX secolo, nelle loro caratteristiche essenziali, e, nella terza, una riflessione, anche di metodo, sugli ultimi commenti ad uso degli alunni, che hanno visto la luce negli anni Duemila. Chiude il lavoro un breve saggio di una lettura ipertestuale della *Commedia* – elaborata da chi scrive – sul tema «Pietà e non pietà di Dante nell'*Inferno*».

I. La *Commedia* dai primi commentatori alla fine dell'Ottocento

Se si apre oggi la *Commedia*, si incontrano due difficoltà: una è la lingua, lontana da noi sette secoli, e l'altra la componente dottrinale ricca e vastissima. Già all'epoca di Dante l'opera apparve assai dotta, enciclopedica, ma l'uso del volgare, che costituiva l'aspetto di maggior originalità e rendeva il testo leggibile ai non dotti, incontrò la diffidenza dei dotti. «Grande filosofo a cui nulla è ignoto» ma, allo stesso tempo, «vulgo gratissimus» considerava l'Alighieri il *magister* bolognese Giovanni del Virgilio[196]. Eppure «la *Commedia* in quanto (...) opera dottissima nobilitava il volgare, in quanto scritta in volgare esprimeva una cultura che stava per divenire retaggio comune (...); leggere Dante divenne presto un modo per occuparsi di filosofia, di poesia e dell'enorme materiale di cultura presente nel poema»[197]. «I contemporanei stessi esaltarono non tanto la sua poesia, quanto la sua scienza e la

196 Saverio Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi*, Firenze 2004, pp. 30-31.

197 Giorgio Petrocchi, *La* Divina Commedia*. Profilo di un'opera. L'Inferno*, Milano 1978, pp. 23-24.

sua altezza morale»[198]. I primi commentari del Tre-Quattrocento dimostrano proprio questo: si occupano in primo luogo dello studio delle questioni di scienza umana e divina, della illustrazione allegorica e dell'esegesi retorico-grammaticale, ma lo studio della poesia rimane in secondo piano. Nei secoli successivi la poesia della *Commedia* sarà criticata, perché commista alla scienza, quindi di genere ibrido, e quando il volgare verrà accettato come lingua letteraria e consacrato da Pietro Bembo, con le sue *Prose della volgar lingua* (1525), quello della *Commedia* sarà giudicato «rozzo e incolto».

Dopo alterne vicende, fra aspre condanne e parziali difese, la *Commedia* risorge con Giambattista Vico, il quale inizia il *Giudizio su Dante* (1729) con parole che sottolineano l'importanza della sua lingua e della sua poesia: «La *Commedia* di Dante Alighieri è da leggersi per tre riguardi: e d'Istoria de' tempi barbari, e di fonte di bellissimi parlari Toscani, e di esempio di sublime poesia»[199]. Ci vorrà ancora più di un secolo perché la componente poetica divenga oggetto primo degli studi sulla *Commedia*: a metà Ottocento, con Francesco De Sanctis[200], il primo nostro critico militante. Negli studi da lui condotti fra il 1854 e il 1873, ovvero le *Lezioni torinesi-zurighesi*, i *Saggi critici* e i *Nuovi saggi critici*, abbiamo un'organica interpretazione estetica dell'opera. Egli infatti dichiara che «la poesia dantesca non può essere compresa che come tutto, come unità superiore alle distinzioni poetiche»[201], e che quindi non si devono ricercare i singoli elementi costitutivi, ma l'insieme, e l'armonia degli stessi, perché critica perfetta è quella in cui i diversi momenti, per i quali è passata l'anima del poeta, si conciliano in una sintesi armonica[202].

Ma nel secondo Ottocento non si segue la via del De Sanctis, trionfa il metodo storico positivistico, che considera il testo letterario come un documento scientifico da analizzare con metodo rigoroso;

198 Mario Puppo, *Manuale critico bibliografico per lo studio della letteratura italiana*, Torino 1987, p. 191.

199 Giambattista Vico, *La discoverta del vero Omero seguita dal Giudizio su Dante*, a cura di Paolo Cristofolini, Pisa 2006, p. 137.

200 Morra Irpina (oggi Morra De Sanctis) 1817-Napoli 1883. Ministro della Pubblica Istruzione sotto il governo Cavour 1861, Ricasoli 1862, Cairoli 1878.

201 Aldo Vallone, *La critica dantesca nell'Ottocento*, Firenze 1958, p. 163. De Sanctis è contro la critica esclusivamente grammaticale, allegorica, storica o retorica; contro chi si affida alle suggestioni; chi legge per puri interessi eruditi; chi vede formule o chi coglie figure retoriche.

202 Le interpretazioni grammaticali, stilistiche o allegoriche disperdono - secondo De Sanctis - le linee generali: «questa specie di commenti grammaticali, retorici, storici, allegorici non sono più permessi oggi (...) voi ci date frasi io vi do concetti, voi ci date fatti io vi do leggi storiche» A. Vallone, *La critica nell'Ottocento*...cit., p. 164.

si esplorano dunque archivi e biblioteche, si esaminano manoscritti, si giunge a una ricostruzione dettagliata della vita di Dante, del suo ambiente storico e all'edizione critica delle sue opere. Nasce la scuola critica, storico-filologica[203], negli anni 1860-1880, con Alessandro D'Ancona[204] a Pisa, e i suoi allievi: Pio Rajna[205] a Firenze, Francesco D'Ovidio[206] a Napoli, e Michele Barbi[207], della generazione successiva, ancora a Firenze. «La critica positivistica si batte per l'abitudine alla precisa lettura e per il metodo»[208], e proprio il D'Ovidio, riferendosi al metodo del De Sanctis, afferma che «può essere utilmente rafforzato con una maggiore cultura storica e con un maggior studio di esattezza in ogni cosa»[209]. «Assicurare il vero con modestia, verificare tutto con pazienza»[210], aggiunge lo studioso, questo il compito del filologo e critico storico. La dialettica fra i due tipi di critica, estetica e positivistica, si riflette nei commenti della seconda metà del XIX secolo e oltre. I più importanti del periodo in questione sono quelli di Giovanni Andrea Scartazzini e Tommaso Casini, che «significano gran cosa nel tempo, in quel generoso ridestarsi della cultura e della storia intorno all'opera di Dante»[211].

Giovanni Andrea Scartazzini[212], svizzero tedesco, con la sua

203 Che trova campo fertile nell'Italia centro-settentrionale e termina con la Prima Guerra Mondiale - che pone fine all'ottimismo positivistico - e con Benedetto Croce, che predilesse una visione più filosofica della letteratura.

204 Pisa 1835-Firenze 1914. Docente di Letteratura italiana all'Università di Pisa (1860-1900). Egli inaugura il metodo storico con Adolfo Bartoli (Fivizzano, Massa Carrara 1833-Genova 1894, maestro di Casini), il quale ricoprì la cattedra di Letteratura italiana presso l'Istituto di Studi Superiori di Firenze dal 1874 al 1894.

205 Sondrio 1847-Firenze 1930. Docente di Lingue e letterature neolatine all'Università di Firenze (1883 -1922).

206 Campobasso 1849-Napoli 1925. Docente di Storia comparata delle lingue neolatine all'Università di Napoli (1876-1925).

207 Taviano di Sambuca Pistoiese 1867-Firenze 1941. Docente di Letteratura italiana all'Università di Firenze (1923-1937).

208 A. Vallone, *La critica nell'Ottocento*...cit., p. 200.

209 Vittorio Russo, *Gli studi danteschi di Francesco D'Ovidio e la tradizione filologica italiana*, Firenze 1966, p. 446.

210 *Ivi*, p. 447.

211 A. Vallone, *La critica nell'Ottocento*...cit., p. 201.

212 Bondo 1837-Fahrwangen 1901. Pastore protestante e letterato, autore dell'*Enciclopedia dantesca. Dizionario critico e ragionato di quanto concerne la vita e le opere di Dante Alighieri*, 2 voll., Milano 1896-1899. Lo Scartazzini è stato anche segretario (1877-1883) della Società Dantesca Tedesca. Per ulteriori informazioni su di lui si veda Adriana Ramelli, *Dante e la Svizzera*, Milano 1961.

Divina Commedia riveduta nel testo e commentata (1874-1882)[213], ci lascia «un'opera di critica scientifica, il più insigne commento del secondo Ottocento»[214], un lavoro erudito e filologico rigoroso, ricco di interpretazioni dei commentari antichi[215]. Scartazzini, convinto che la *Commedia* fosse un'enciclopedia del sapere medievale, scrisse «il più vasto commento *cum notis variorum* che cervello umano sia riuscito ad organizzare, bisogna arrivare all'era del computer (...) per trovare qualcosa di simile e sempre fuori d'Italia: il Dante Dartmouth Project posto sotto la direzione di Robert Hòllander»[216]. Novità del Commento dello Scartazzini, e prova della sua vocazione didattica, è l'apparato paratestuale[217], che egli riprende dal filologo tedesco e amico Karl Wìtte[218]. L'autore, in nota, divide i canti in segmenti di più terzine con didascalia e conciso riassunto. «In alto sulla pagina compaiono titoli correnti in corsivo, che informano a sinistra del luogo (cerchio, girone o cielo), e a destra della materia, al centro si dichiara la porzione dei versi sottostante»[219]: così ad apertura di libro si individua facilmente il luogo preciso della *Commedia*.

Tommaso Casini[220], autore di un Commento alla *Divina Commedia* nel 1887, all'interno della *Prefazione* alla quarta edizione (1892), dichiara che suo «intento modestissimo è stato quello di sostituire nelle scuole i commenti un po' invecchiati Costa, Fraticelli, Bianchi e Andreoli» e che, «largheggiando nelle citazioni al fine di illustrare nel rispetto storico dottrinale e letterario la parola di Dante, che è immagine del Medioevo universale», ha cercato di «assommare» nel proprio lavoro esegetico «il meglio delle erudizioni sparse nei commenti precedenti»[221]. L'autore, considerando che il poema nelle scuole del neonato Regno d'Italia era posto come fondamento all'istituzione letteraria e all'educazione morale e civile, afferma di non aver avuto di mira

213 Edita a Lipsia in 3 voll. (poi in *editio minor* nel 1893, 1896, 1899 etc.).
214 A. Vallone, *La critica nell'Ottocento*...cit., p. 200.
215 E, secondo il D'Ovidio, «ricco di erudizioni e speculazioni tedesche» Reto Roedel, *Scartazzini Giovanni Andrea*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, *s.v.*
216 Michele Sensini, *L'edizione commentata della Divina Commedia di G. A. Scartazzini: un modello nella tradizione dei commenti danteschi*, "Quaderni grigionitaliani", LXXXI, a. 2012, pp. 40-63, alle pp. 54-56.
217 Che «è un'operazione di ingegneria testuale» *ivi*, p. 43.
218 Halle 1800-Ivi 1883. Ha curato la prima edizione critica della *Commedia* nel 1862, l'ha poi tradotta in giambi non rimati nel 1865 e, nello stesso anno, ha fondato la Società Dantesca Tedesca.
219 M. Sensini, op. cit., p. 57.
220 Bragatto Bolognese 1859-Bazzano Bolognese 1917. Professore di Letteratura italiana presso l'Università di Padova.
221 Tommaso Casini, *Commento alla* Divina Commedia*. Inferno*, Firenze 1892, pp. VIII, X.

nient'altro che il bene della gioventù[222]. Silvio Adrasto Barbi[223], che poi rivedrà questo Commento del Casini e lo pubblicherà all'inizio del Novecento, nella sua *Prefazione* all'*Inferno* gli riconosce di aver raccolto il frutto migliore delle indagini storico-filosofiche e filologiche dei trent'anni precedenti, di aver tenuto conto dell'esegesi antica dei primi commenti, e di aver dato anche spazio all'esame estetico delle maggiori bellezze della *Commedia*[224].

II. Principali commenti alla *Commedia* del XX secolo

Il Novecento inizia col Commento alla *Commedia* di Francesco Torraca[225], pubblicato a Napoli nel 1905, all'interno del quale lo studioso, che era allievo del De Sanctis, tenta la conciliazione fra la critica estetica del maestro e quella storica positivistica, unisce quindi l'interpretazione estetica con l'indagine storico-filologica. «Ho cercato», dice l'autore, «di cogliere e mostrare i segreti dell'arte di Dante, a passo a passo così nelle scene, ne' gruppi e ne' personaggi, come nelle immagini e nello stile, ne' versi»[226] e proprio nello stile egli giunge a rilevare l'espressività della parola dantesca per quanto riguarda ritmo e suono. Adotta poi una nuova punteggiatura, idonea alla lettura ad alta voce della *Commedia*, lettura che per lui permette di intenderla meglio: «chi legge bene la poesia a voce alta, la intende, secondo me, e la sente assai meglio che non scorrendola tacitamente, co' soli occhi»[227]. Da segnalare, come novità del suo Commento, l'aver riferito in italiano passi di scrittori antichi e medievali, «sia perché in alcun ordine di scuole il latino non si studia, sia perché è necessario rendere in tutti i modi più agevole l'intelligenza del poema così ai giovani come ad ogni sorta di lettori»[228].

Con la *Poesia di Dante* di Benedetto Croce[229] (1921) si apre la stagione della «critica storico-estetica, dei valori poetici della *Commedia*, della traduzione di *pensieri* e cose in parole e in immagini liri-

222 *Ivi*, p. XI.
223 Casale Monferrato 1876-Ivi 1971. Storico e filologo, nipote di Michele Barbi.
224 Silvio Adrasto Barbi, *Commento alla* Divina Commedia. *Inferno*, Firenze 1921, pp. V-XI.
225 Pietrapertosa, Potenza 1853-Napoli 1938. Docente di Letteratura italiana all'Università di Napoli.
226 Francesco Torraca, *Commento alla* Divina Commedia, I, *Avvertenze*, Roma 2008, pp. 53-54. L'autore giunge al commento del XXII canto del *Purgatorio*. L'opera sarà portata a compimento da Salvatore Frascino nel 1941.
227 *Ibidem.*
228 *Ibidem.*
229 Pescasseroli, Napoli 1952-Napoli 1952. Filosofo, storico e politico.

che»[230]. Dopo l'interpretazione allotria, cioè quella dei sensi dottrinali e allegorici, delle questioni di carattere erudito, storico, scientifico e grammaticale, Croce intenderà dirigersi a un pubblico più vasto della setta 'dantisti-dantomani' da tempo al centro della sua polemica, allo scopo di riscattare la *Commedia* alla poesia, portando a compimento il disegno interpretativo del De Sanctis, di cui egli pure – come il Torraca – era stato discepolo. «Il saggio crociano è stato il primo richiamo all'intelligenza moderna dell'opera, più pertinente (...) di tutta la secolare ermeneutica messa assieme. L'aspetto pragmatico di quel gusto è certo nella conquista di Dante alla liricità»[231]; così si esprime il «caposcuola dei filologi danteschi del secondo Novecento, il dichiarato 'postcrociano'» Gianfranco Contini[232].

Accanto allo studio fondamentale di Croce, escono in questi anni pure due riedizioni di precedenti importanti commenti, entrambe promosse da Michele Barbi, il quale riteneva opportuno perfezionare lavori già esistenti, piuttosto che cominciarne di nuovi. Nel sesto anniversario della morte di Dante, per la casa editrice Sansoni di Firenze, viene infatti pubblicato il Commento alla *Divina Commedia* di Silvio Adrasto Barbi, il quale rinnova e accresce – come già si accennava – il testo elaborato a suo tempo dal Casini. L'autore stesso afferma in proposito: «è aumentata la mole del commento, l'esegesi storica e filosofica, ho ritoccato le chiose della interpretazione letterale e filologica, utili negli Istituti, dove l'educazione letteraria è più superficiale, e la *Commedia* unico testo di cui si fa una lettura integrale, e ho mantenuto e accresciuto la parte estetica, con osservazioni critiche di altri commentatori riferite testualmente»[233]. Nella *Prefazione* è evidente la preoccupazione dell'autore per il fine scolastico del Commento, sia quando ne giustifica la mole, col fatto che gran parte della preparazione deve essere fatta a casa dall'alunno, sia quando ricorda l'importanza capitale della *Commedia* per la formazione della mente e del carattere del giovane.

A distanza di pochi anni, nel 1928, il filologo Giuseppe Vandelli[234] riprende invece il Commento dello Scartazzini, che riduce di certe erudizioni e citazioni, e delle numerose differenti interpretazioni che lo studioso aveva scrupolosamente riportato in nota. Vandelli concede poco spazio alla valutazione estetica[235], perché pensa che «a educare ed affinare il senso estetico debba provvedere la parola viva dei maestri (...), le forme e i limiti di tale educazione variano assai dall'uno all'altro ordine di scuole e non possono non essere determinate anche dalle particolari variabilissime condizioni delle singole scolaresche»[236]. Il critico riprende dallo Scartazzini la divisione dei canti in segmenti di più terzine preceduti da un titolo riassuntivo e da un breve sunto, e – in cima ad ogni pagina – le indicazioni di canto, versi, luogo del poema, di grandissima utilità per la precisa individuazione del passo della *Commedia* riportato nella pagina specifica. Lo Scartazzini-Vandelli rappresenta uno dei successi editoriali più duraturi tra le pubblicazioni dantesche del Novecento e fu uno dei testi più diffusi nelle scuole italiane, basti pensare che nel 1968 raggiunse la ventesima edizione ed è stato ristampato ancora nel 2011[237].

Con Vittorio Rossi[238], autore di un Commento alla *Divina Commedia* nel 1923 per la Società Editrice Francesco Perella di Città di Castello, si può dire che «la critica storica accetta l'invito della critica estetica»[239]. Il Commento del Rossi «è esame storico sia per la sensibilità che regge il gusto del critico, sia perché storia interna e storia esterna, storia dei fatti e storia dei sentimenti, sono come fuse (...) e la poesia è considerata nella sua genesi e nel suo spirito per poi meglio intenderla così chiarita e illuminata»[240]. L'autore vuol essere originale nel tener viva nel lettore la visione dell'unità morale e dell'unitario sviluppo estetico della *Commedia*; a questo intento mirano l'introduzione, i proemi dei canti[241] e le chiose. «All'ingrosso si può dire che i proemi contengano la valutazione complessiva del canto e l'interpretazione dei luoghi in ciascuno essenziali»[242]. Interessante la sua posizione rispetto alle norme metodiche fissate da molti per il lavoro di esegesi

230 V. Russo, op. cit., p. 440.
231 Gianfranco Contini, *Un'idea di Dante*, Torino 1976, p. 71.
232 Enrico Ghidetti, *Il Dante di Croce e Gentile*, 2016 (disponibile online: https://www.treccani.it/enciclopedia/il-dante-di-croce-e-gentile_%28Croce-e-Gentile%29/; ultimo accesso 31 marzo 2022).
233 *Commento alla* Divina Commedia *di T. Casini, edizione rinnovata ed accresciuta per cura di S.A. Barbi*, Prefazione, Firenze 1921, pp. IX-X.
234 Modena 1865-Firenze 1937. Docente presso l'Università di Modena e Firenze.
235 Come anche lo Scartazzini, si veda il laconico commento a *Inf.* V, 142: «Nell'episodio di Francesca il Bello estetico sovrabbonda, il Bello morale manca affatto».
236 Giuseppe Vandelli (a cura di), *La* Divina Commedia, Prefazione, Milano 1941, p. XVI.
237 M. Sensini, op. cit., p. 42.
238 Venezia 1865-Roma 1938. Professore all'Università di Messina, Pavia, Padova e Roma dal 1913, fu maestro di Umberto Bosco e Siro Amedeo Chimenz. «Con la scuola di Rossi cadono le minuziose indagini (...), cade la mentalità storica che, diffidando delle visioni d'insieme, si teneva legata rigidamente alla prova e al documento» A. Vallone, *La critica dantesca contemporanea*, Pisa 1953, p. 99.
239 *Ibidem.*
240 *Ivi*, p. 103.
241 Novità che Umberto Bosco, suo allievo, imiterà.
242 Vittorio Rossi, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Prefazione, Genova 1928, p. VII.

del poema. Rossi, infatti, afferma che si è fatto guidare dalle esigenze del testo, consapevole che le norme, per la loro necessaria astrattezza, non possono non venire a contrasto con la concreta realtà.

Nel 1936 Michele Barbi, il maggiore dei filologi italiani del Novecento, convinto che i dantisti dovessero faticare maggiormente per cogliere quello che di più alto e bello il poema contiene[243], riconosce che nei cinquant'anni a lui precedenti si erano «fatti gli studi preparatori sulla *Commedia*» e auspica che nel cinquantennio successivo si sarebbe passati «all'analisi e allo sviluppo di quell'alta e divina poesia»[244]. A pochi anni dalla sua morte, esce il testo che forse rispondeva alle sue aspettative, ovvero quello elaborato da Attilio Momigliano[245], del 1946-1948, per la casa editrice Sansoni di Firenze. Momigliano, allievo di Croce ed esponente della critica psicologico-descrittiva, nell'introduzione al suo Commento chiarisce il fine della propria opera: «in un secolo di critica in cui sono stati discussi problemi che non sono che una vegetazione parassitaria cresciuta sul testo della *Commedia*, la ragione per cui ho intrapreso il lavoro è la poesia; noi conosciamo più i dati di fatto e la dottrina della *Commedia* che la poesia, perciò mi sono fermato tanto su questa»[246]. La poesia di Dante, per l'autore, è tutta chiusa in se stessa, così asserragliata nella sua severa armonia, che è difficile penetrarla e impossibile esaurirla. Momigliano cerca un elemento unificante della poesia dantesca e lo trova nel paesaggio e nell'atmosfera spirituale della *Commedia*. L'ufficio della crociana struttura viene così assunto dal paesaggio, che per l'autore è uno stato d'animo, il «perpetuo commento paesistico del tema psicologico della Commedia»[247].

È degli stessi anni, 1946-1947, un Commento, uscito per la Zanichelli di Bologna, che risente pienamente del clima storico-filologico del momento: quello di Manfredi Porena[248], allievo e genero del D'Ovidio[249]. Tra eclettismo ed empirismo metodologico del maestro, in un linguaggio semplice e antiretorico, Porena fornisce spiegazioni sempre

243 Vittore Branca, *Momigliano Attilio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, s.v.

244 Michele Barbi, *Dante* in *Un cinquantennio di studi sulla letteratura italiana* (1886-1936), I, Firenze 1937, p. 135.

245 Ceva, Cuneo 1883-Firenze 1952. Professore all'Università di Catania, Pisa e Firenze dal 1935-1938.

246 Attilio Momigliano, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Premessa, Firenze 1945, p. I.

247 Attilio Momigliano, *Il paesaggio della Divina Commedia*, "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Lettere, Storia e Filosofia", s. II., I, a. 1932, pp. 37-51.

248 Roma 1873-Ivi 1955. Professore di stilistica all'Istituto superiore di Magistero femminile di Roma nel 1909 e, in seguito, preside fino al 1943.

249 Su cui si veda p. 121.

razionali e concrete dei luoghi oscuri e più discussi del poema, e, restio a dare giudizi estetici, afferma che «ufficio del critico non è sentenziare, ma far capire al lettore tutto quello che il poeta ha voluto dire (...), il giudizio sorgerà spontaneamente nell'animo del lettore»[250]. Brevi e sintetiche sono infatti le sue poche annotazioni estetiche, per altro vigilate in una loro giustificazione logica e storica, ma competenti le spiegazioni del sistema scientifico-astronomico dantesco, corredate da tavole illustrative, che verranno superate solo dal *Commento astronomico* della *Divina Commedia* di Giovanni Buti e Renzo Bertagni, pubblicato per i tipi di Remo Sandron, a Firenze, nel 1966.

Con gli anni 1955-1957 abbiamo il classico dei commenti, quello di Natalino Sapegno[251] per la Nuova Italia di Firenze, riedito successivamente nel 1968 e nel 1985[252]. Nelle sue *Avvertenze* alla prima edizione dell'*Inferno*, l'autore dichiara: «mi pareva essenziale che un commento, sia pur scolastico, dovesse serbare un carattere rigorosamente critico (...), non si doveva trascurare nessuno dei riferimenti culturali opportuni, perché il lettore si rendesse conto della complessa materia storica[253] e culturale che la fantasia del poeta rielabora in modi sempre nuovi»[254]. Sapegno, seguace autonomo del Croce, rinuncia a quel modo di illustrazione estetica, per lui tutto inteso a sottolineare bellezze particolari ed episodiche del testo. Ritiene invece opportuno il ricorso ai commentatori tre-quattrocenteschi non solo perché le antiche chiose aderiscono meglio delle parole dei moderni, ai valori grammaticali, culturali e anche estetici della parola di Dante, ma anche perché il lettore principiante possa valutare il peso di una secolare ed ininterrotta tradizione esegetica.

Dopo vent'anni, nel 1979, per i tipi dell'editore fiorentino Le Monnier, esce il testo di Umberto Bosco[255] e Giovanni Reggio. Il primo, allievo del Rossi, fa precedere i canti da ampie introduzioni critiche, diverse da quelle del maestro, che erano sobrie presentazioni. «Le nostre

250 Nicolò Mineo, *Porena Manfredi*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, s.v.

251 Aosta 1901-Roma 1990. Professore di Letteratura italiana all'Università di Roma dal 1937 al 1976.

252 In questa terza edizione l'autore traduce in italiano tutte le fonti citate in latino, cosa che il Torraca aveva sentito necessario fare fin da subito (v. p. 4).

253 «Il Sapegno ha mente storica nel senso che interpreta il pensiero e anche la poesia dantesca nelle lotte ideali del tempo» A. Vallone, *La critica contemporanea*, op. cit., p. 169.

254 Natalino Sapegno, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Avvertenze, Firenze 1955, p. V.

255 Catanzaro 1900-Roma 1987. Professore di Letteratura italiana all'Università Statale di Milano (1942-1945) e, in seguito, presso la Facoltà di Magistero di Roma (1946-1970).

introduzioni critiche», afferma Bosco, «vogliono esaurire la materia critica generale, venendo così a costituire una *lectura Dantis* continua, condotta per motivi e temi che ci sembra necessaria integrazione di quella tradizionale per canti»[256]. Seguendo alcuni motivi del pensiero e del sentimento dell'Alighieri che abbracciano più canti, gli autori hanno cercato di definire la salda unità della *Commedia*. Dalla conclusione della *Premessa* si evince invece l'alta considerazione del fine educativo di opere come quella di Dante in ambito scolastico: «Questo commento è un atto di fede nella scuola, nei valori della cultura e della storia: per salvare la nostra umanità riteniamo indispensabile continuare a fare filologia, critica e storia letteraria, sforzarci di comprendere il più esattamente possibile i messaggi tramandati dalla civiltà comune e che noi dobbiamo tramandare a nostra volta»[257].

Un altro Commento scolasticamente molto utile e assai fortunato della seconda metà del Novecento è stato quello a cura di Emilio Pasquini[258] ed Antonio Enzo Quaglio[259], del 1988, per la casa editrice Garzanti di Milano. Il lavoro si caratterizza per l'essenzialità nella spiegazione del testo dantesco. «Nostro obiettivo» – sostengono gli autori – è «la didascalica compiutezza», che realizzano con l'introduzione di ottimi schemi stilistici e tematici in coda ai canti, attraverso cui individuano i nodi essenziali delle singole parti. «Abbiamo posto in coda letture che suggeriscono schemi stilistici e tematici per alleggerire le note di tutto ciò che non sia mera spiegazione letterale o storica: l'eccessiva mole di commenti in fondo al testo deprime l'approccio alla poesia»[260]. I due studiosi si sono prefissati di non lasciare nulla senza spiegazione e di illuminare ciò che altri non avevano giudicato meritevole di chiarimento: «volevamo offrire col libro di Dante un onesto libro su Dante, dare allo studente un testo con materiale critico didattico sufficiente»[261].

Chiude il secolo Anna Maria Chiavacci Leonardi[262], col suo *Commento* alla *Divina Commedia* del 1991-1997, per Arnoldo Mondadori Editore di Milano. Nell'introduzione l'autrice precisa: «Questo commento vuol essere un'interpretazione unitaria del poema, alla

256 Umberto Bosco, Giovanni Reggio, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Premessa, Firenze 1979, p. V.
257 *Ivi*, p. XII.
258 Padova 1935-Bologna 2020. Professore di Letteratura italiana all'Università di Bologna dal 1975.
259 Monselice, Padova 1933-Ivi 2013. Professore di Letteratura italiana all'Università di Padova.
260 Emilio Pasquini, Antonio Quaglio, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Presentazione dell'opera, Milano 1988, p. V.
261 *Ivi*, p. VI.
262 Camerino 1927-Firenze 2014. Docente di filologia e critica dantesca presso la sede aretina dell'Università degli Studi di Siena dal 1972 al 1997.

spiegazione linguistica unisce l'illustrazione storica, e quando sia necessario quella filosofica e teologica»[263]. La Chiavacci Leonardi considera indispensabili per la comprensione del testo l'indicazione delle fonti o matrici culturali e poetiche, e i rinvii interni all'opera stessa di Dante e al poema in particolare, che ad ogni passo chiosa se stesso. «A questo aspetto si è dato uno speciale spazio, consapevoli che in ogni autore e in Dante in modo eminente i rapporti intertestuali (interni a tutta la *Commedia* di Dante) sono essenziali alla comprensione dei singoli luoghi e dell'insieme dell'opera»[264].

III. Commenti degli anni Duemila: alcune riflessioni di metodo

I commenti scolastici degli ultimi decenni si sono in parte uniformati, seguendo alcune linee comuni: tutti o quasi presentano una parafrasi continua a fianco del testo; le note a pie' di pagina sono prevalentemente esplicative e informative (ridotte nel numero, invece, quelle storico-filologiche, quelle relative alle diverse interpretazioni critiche o alle fonti letterarie e quelle intertestuali); ogni canto presenta un ricchissimo apparato di questionari, eserciziari, schede di vario genere, materiale dispersivo e frammentario che distrae e può risultare di difficile gestione da parte dello studente inesperto. Talvolta a fronte del testo della *Commedia*, che occupa il breve spazio di due o tre pagine, tutto l'apparato esegetico e didattico relativo al canto ne occupa venti o più, delle quali molte presentano numerose e variopinte illustrazioni di diversa natura, che appagano il senso della vista oggi dominante, ma non stimolano le capacità intellettive ed espressive degli alunni, poiché – come afferma Leonardo da Vinci – «la pittura è una poesia muta». Su questi ed altri aspetti vale quindi la pena di fare una riflessione di metodo.
Se il Vandelli scriveva: «è bene che gli alunni non trovino nelle edizioni della *Commedia* già pronta copiosa materia critica, perché le esercitazioni scritte non riescono proficue se non impongono uno sforzo e un lavoro individuale»[265], e se Sapegno affermava: «non voglio indulgere alla pigrizia del lettore inesperto, ma stimolare in lui una

263 Anna Maria Chiavacci Leonardi, *Commento alla* Divina Commedia, *Inferno*, Criteri del Commento, Milano 1991, p. XXXIII.
264 *Ibidem*. Chiude l'introduzione (datata 26 luglio 1991) un'affermazione quanto mai attuale: «nel nostro secolo in cui due guerre mondiali e paurose minacce - e realtà - nucleari hanno riproposto con violenza agli uomini il problema della loro vita sulla terra, forse il poeta fiorentino del Duecento può ancora offrire, con la sua grande parola così vicina all'uomo e così immersa nel divino, una indicazione di speranza» (p. XXXI), e aggiungo io: in particolare per i nostri giovani.
265 G. Vandelli, op. cit., pp. XVI-XVII.

disposizione problematica»[266], molti commenti di oggi, con i loro ricchissimi e dispersivi corredi interpretativi, finiscono per mortificare e inibire il pensiero personale e lo spirito critico degli alunni. Se poi Rossi avvertiva: «Non ho fatto un libro per gli scansafatiche e i giovani devoti allo studio mi saranno grati per quel po' di fatica che richiederà una certa densità di esposizione nei proemi»[267], e se Osip Emil'evi Mandel'štam[268] ricordava: «leggere Dante è una fatica interminabile[269], se la prima lettura dà soltanto il fiato corto e una sana stanchezza, per quelle successive bisogna provvedersi d'indistruttibili scarponi chiodati svizzeri»[270], i commenti odierni mirano invece ad alleggerire la fatica degli alunni, offrendo – come si è detto – una parafrasi continuata accanto al testo, e cercano di catturare il loro interesse con facili attualizzazioni o introducendo discutibili collegamenti interdisciplinari.

Come esempi di attualizzazioni è possibile menzionare una fra quelle contenute nel Commento alla *Commedia* di Alessandro Marchi, che, a proposito del canto V dell'*Inferno*, riporta una surreale intervista telefonica di Edoardo Sanguineti a Francesca, nella quale la giovane così richiama il suo famosissimo «Amor ch'a nullo amato amar perdona» (v. 103): «d'estate a Rimini al mare, ci si gode la vita con gli amici, si tira tardi, tutte le sere, ma d'inverno una noia, non c'è niente da fare in provincia, niente, niente (...) e allora si legge (...), così io e Paolo abbiamo letto quel libro»[271]. Nel Commento al poema dantesco di Gianluigi Tornotti, sempre a proposito del canto V dell'*Inferno*, si trova l'articolo di Isabella Bossi Fedrigotti, la quale – dopo aver notato che «è comprensivo e indulgente il padre Dante con gli adulteri, di manica più larga che con gli altri peccatori» – si chiede: «gli adulteri stanno perfino più in alto dei golosi: segno che Dante aborriva i grassoni e stigmatizzava più severamente chi si riempiva la pancia che non chi si abbandonava – in perfetta linea – a qualche amore clandestino?»[272]. Come terzo esempio ricordiamo un brano desunto dal Commento a cura di Romano Luperini e Pietro Cataldi, relativo questa volta al canto II dell'*Inferno*, il canto della paura di Dante. Si tratta di un passo del romanzo *Carne e Sangue* (1995) di Michael Cùnningham[273], in cui quattro ragazzi in auto, ubriachi, escono volutamente fuori strada, s'imbattono in una mucca e rimangono feriti. Al termine della vicenda il protagonista affermerà di aver vissuto «un'esperienza di vita vera che permette di uscire dalla lunga confusione della fanciullezza»[274], come se tale esperienza si potesse avvicinare al timore di Dante di affrontare un viaggio eccezionale, voluto dal cielo, nel mondo ultraterreno.

È la moda della critica *Reader Oriented*, influenzata dall'*Estetica della ricezione* di Hans Robert Jauss[275], che pone al centro dell'attenzione il Lettore, col suo orizzonte di attesa, le sue aspettative, la sua partecipazione attiva, il suo dialogo col testo, dopo la fase che ha visto al centro l'autore e poi l'opera. Una moda che sembra invitare non tanto alla lettura approfondita e circostanziata del testo letterario per coglierne il valore estetico, ma indulge al bisogno di ritrovare consentimenti in tutto quello che leggiamo e studiamo. Forse però il fine della lettura, e ancor più dello studio scolastico di un'opera letteraria, è quello di ampliare il nostro modo di vedere, di pensare, di sentire, confrontandolo e arricchendolo con quello di altri. Perché il dialogo con un testo muto finisce per essere un monologo con noi stessi, che rafforza il nostro io, piuttosto che metterlo in discussione.

Gilda Sbrilli cerca invece di rendere originale il suo Commento scolastico al poema di Dante introducendo interpretazioni musicali di alcuni passi delle cantiche, create da compositori contemporanei. Il fine è quello di «offrire una lettura dell'opera dallo specifico punto di vista del linguaggio dei suoni, delle voci e dei rumori per immergere il lettore in un'atmosfera diversa da quella della parola scritta e che si avvale di segni che pertengono alla sola sfera uditiva»[276]; ma forse i nostri studenti hanno ancora bisogno di immergersi direttamente nell'«atmosfera» della parola scritta, non solo per coglierne i significati più profondi, ma anche per imparare a formulare e comunicare idee e pensieri.

In questi ultimi anni si assiste, per altro verso, anche ad un recupero del passato, ad un ritorno all'analisi attenta e profonda della

266 N. Sapegno, op. cit., p. V.

267 «I non devoti allo studio è meglio che Dante non lo leggano» V. Rossi, op. cit., p. VIII.

268 Varsavia 1891-Vladivostok 1938. Poeta russo, grande estimatore di Dante; egli affermava che «la *Divina Commedia* non sottrae tempo al lettore: al contrario lo moltiplica» Osip Emil'evi Mandel'štam, *Conversazione su Dante*, Milano 2021, p. 43.

269 E «più si avanza, più la meta si allontana» *ivi*, p. 33.

270 *Ibidem*.

271 Alessandro Marchi (a cura di), *La* Divina Commedia, *Inferno: Canto V, Autori in parallelo, Dante-Sanguineti*, Torino 2001, pp. 88-90.

272 Gianluigi Tornotti, *La mente innamorata, Inferno V, "Di fronte a Dante": L'amore che vince di Isabella Bossi Fedrigotti*, Milano 2005, p. 111.

273 Cincinnati, Ohio 1952. Scrittore e sceneggiatore statunitense, autore di *Una casa alla fine del mondo* (1990); *Carne e sangue* (1995); Premio Pulitzer per *Le ore* nel 1999.

274 Romano Luperini, Pietro Cataldi (a cura di), *La* Divina Commedia, *Inferno*, Milano 2009, pp. 52-53.

275 Goppingen 1921-Costanza 1997. Filosofo e accademico tedesco, i cui testi più importanti sono stati tradotti in Italia fra gli anni Settanta e Novanta: *Perché la storia della letteratura?* (1969, 1977); *Esperienza estetica ed ermeneutica letteraria* (1987-1988); *Estetica della ricezione* (1988).

276 Gilda Sbrilli (a cura di), *La* Divina Commedia (*con la* Divina Commedia *in musica*), Premessa, Torino 2016, p. III.

Commedia, con studiosi come Giorgio Inglese[277] ed Enrico Malato[278]. Il primo ha curato un'edizione critica del poema di Dante, pubblicata fra il 2007 e il 2011. Oltre a ciò, egli voleva fare una revisione del Commento del Vandelli, ma, considerando che viene periodicamente ristampato, ne ha pubblicato uno suo[279], prendendo il Vandelli come modello per il taglio delle note, che sono di carattere esplicativo, informativo e documentario. Il testo risulta esaustivo in ogni sua parte, rigoroso dal punto di vista filologico, con ampio apparato bibliografico, note sull'edizione critica adottata, presentazione di alcuni manoscritti della *Commedia*, delle altre edizioni e commenti. Assai utili sono pure le *Tavole illustrative* dei percorsi danteschi e dei planisferi dell'epoca di Dante.

Ancor più recentemente, fra il 2020 e il 2021, sono state pubblicate, per la casa editrice Salerno di Roma, l'ampia e ricca *Introduzione a la Divina Commedia* e l'edizione commentata dell'*Inferno*, a cura di Malato. Entrambi i lavori rientrano nell'ambizioso progetto della *Nuova Edizione Commentata delle Opere di Dante* (in sigla NECOD)[280]. Nella prima lo studioso sostiene di voler offrire al lettore «un'illustrazione linguistica e stilistica, un approfondimento storico e critico»[281] sul poema. «Lo scavo analitico esteso al macrotesto della *Commedia*», sottolinea Malato, «ha permesso di scoprire che al rilievo in apparenza minimo concesso a Guido Cavalcanti nello svolgimento dell'azione narrativa corrisponde un ruolo che si potrebbe definire di "personaggio occulto" nelle prime due cantiche»[282].

Nel novero delle altre pubblicazioni che hanno visto la luce durante l'anno corrente, in occasione del settimo centenario della morte del poeta, mi limito infine a ricordare – perché potrà essere senz'altro utile in ambito scolastico – *Il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia* di Edi Minguzzi[283], edito a Brescia per la casa editrice Morcelliana, e i lavori di Franco Nembrini[284], caratterizzati da un taglio eminentemente pedagogico-didattico. L'opera di Minguzzi cerca di «fornire le chiavi interpretative di figure misteriose, parole e passi opachi o ambigui della *Commedia*», «riallacciandola ai sistemi di pensiero, alle credenze e alle concezioni»[285] dell'epoca. Sem-

277 Roma 1956. Docente di Letteratura italiana all'Università "La Sapienza" dal 2001.

278 Napoli 1935. Professore emerito di Letteratura italiana all'Università Federico II.

279 Giorgio Inglese (a cura di), *Commedia*, Roma 2007-2016.

280 Il *Purgatorio* e il *Paradiso*, sempre a cura di Malato, saranno pronti nel 2023.

281 Enrico Malato, *Introduzione alla Divina Commedia*, Roma 2020, p. 8.

282 *Ivi*, p. 26.

283 Già docente di Linguistica all'Università Statale di Milano.

284 Trescore Balneario 1955. Insegnante, saggista e pedagogista.

285 Edi Minguzzi, *Il Dizionarietto dantesco. Le parole ermetiche della Divina Commedia*, Brescia 2021, p. 6.

pre nel 2021 è stato dato alle stampe pure il *Paradiso* a cura di Nembrini, ultimo volume del suo Commento alla *Commedia* per Mondadori, dopo la pubblicazione dell'*Inferno* nel 2018 e del *Purgatorio* nel 2020. Già autore, nel 2011, di *Dante, poeta del desiderio. Conversazioni sulla Divina Commedia*[286], egli vuol fare un'opera divulgativa: il suo Commento è una lettura, a detta dell'autore stesso, non di tipo accademico ed erudito ma che mira a «restituire il cuore del messaggio dantesco al lettore comune, alla gente semplice»[287]. Privo di note esplicative, filologiche e storiche, il Commento presenta la parafrasi a fronte del testo e nelle introduzioni ai canti apre digressioni, in una forma colloquiale e avvincente, su temi di vita reale, utili ai giovani, perché Nembrini afferma che Dante vuole cambiare l'uomo, portarlo alla saggezza, alla santità, alla felicità e sottolinea senz'altro l'aspetto morale, religioso e pedagogico dell'opera.

III.1 La parafrasi giustapposta al testo. È davvero indispensabile?

Tutti i commenti più recenti – come si è già avuto modo di dire – propongono sempre la parafrasi continuata accanto al testo di Dante. La sua presenza, secondo il mio parere, induce gli alunni a rinunciare a quell'esercizio faticoso, ma utilissimo, soprattutto per chi non studia il latino, di costruzione della frase, di ricerca della parafrasi migliore e dei termini più appropriati, di riflessione sulla lingua; tutti fattori che contribuiscono ad arricchire il linguaggio degli studenti, e anche il loro pensiero, se ha ragione Leo Spitzer[288] quando afferma che «si ha un consolidamento dell'elemento psichico in quello linguistico e un arricchimento dell'elemento linguistico attraverso quello psichico»[289].

286 Nel quale, a partire da passi selezionati del poema dantesco, egli sviluppa varie tematiche di carattere educativo. In esso l'autore dichiara che «la *Divina Commedia* rimanda per molti ai tempi della scuola, a testi di difficile comprensione, adatti solo per pochi eletti. Al contrario essa è nata come opera del popolo (...). Dante, dunque, è "uno di noi"» Franco Nembrini, *Dante poeta del desiderio. Conversazioni sulla* Divina Commedia, Ravenna 2011.

287 Franco Nembrini, *Commento alla* Commedia, *Inferno*, Milano 2018, p. 32. A questo proposito egli ricorda che già i cittadini di Firenze, nel 1373, chiesero ai priori delle Arti e al gonfaloniere di giustizia di Firenze di avere un lettore che leggesse «per un anno, tutti i giorni, eccetto i festivi, il libro volgarmente chiamato "El Dante", dal quale tanto nella fuga dei vizi, quanto nell'acquisizione delle virtù, quanto nell'eloquenza possano anche i non grammatici essere informati».

288 Uno dei massimi esponenti della critica stilistica.

289 Leo Spitzer, *Critica stilistica e semantica storica*, Bari 1966, p. 47.

E se ben sette secoli ci separano dalla lingua di Dante, noi italiani abbiamo la fortuna, rispetto a coloro che parlano altri idiomi[290], di poter ancora capire buona parte di un testo del Trecento, perché c'è continuità fra l'italiano antico e l'italiano moderno, nato quest'ultimo con la riforma del Bembo, il quale ha adottato la lingua degli autori fiorentini del Due-Trecento come base dell'uso letterario, poi divenuto anche uso amministrativo, e infine generalizzato per tutta la penisola. Allora perché non far leggere direttamente il poema e far scoprire l'efficacia di certe costruzioni, di certe espressioni poetiche, di certe parole-chiave? Parole che sono un'immagine, come afferma Leopardi: «Perché lo stile di Dante è il più forte che mai si possa concepire e per questa parte il più bello e dilettevole possibile? Perché ogni parola presso lui è un'immagine»[291].

Ma poi che cos'è la parafrasi scritta? È una traduzione che gli alunni tendono ad imparare pedissequamente, considerandola come definitiva, quando in realtà muta nel corso del tempo. Induce poi gli studenti a dare importanza ai fatti narrati, non alla narrazione dei fatti, li libera quindi da ogni presa di coscienza personale dell'oggetto di studio, e da ogni responsabilità di scelta esegetica. La parafrasi orale, d'altro canto, sempre in via di ridefinizione, stimola la mente del lettore ad una comprensione profonda del testo e ad una ricerca lessicale sempre più accurata, e favorisce la riflessione sulla forma, che per Pascoli rappresenta il «corpo della poesia», il «di fuori»[292], mentre per Pirandello è «l'anima della poesia». E allora perché non far scoprire, ricostruire, studiare questa lingua, questa forma, ciò che Dante definisce «suco del concetto», da lui con tanta fatica cercato, trovato, creato?[293] E poi Dante non ha voluto escludere gli indotti dalla lettura della sua opera[294], e noi non escludiamo i nostri giovani dalla lettura diretta della *Commedia*, anche se costa fatica.

Concetto che si può facilmente estendere anche al pensiero: si ha un consolidamento del pensiero attraverso il linguaggio e un arricchimento del linguaggio attraverso il pensiero.

290 Penso al francese, che si impone come lingua ufficiale dei decreti reali e degli atti parlamentari con un'ordinanza di Francesco I (Villers Cotterets 1539), o al tedesco con la traduzione della Bibbia di Lutero nel 1534.

291 *Zibaldone*, alla data 3 novembre 1821.

292 Giovanni Pascoli, *La mia scuola di grammatica*, in *Pensieri e discorsi* (1907).

293 Fatica che egli esprime nei versi iniziali del canto XXXII dell'*Inferno*: «S'io avessi le rime aspre e chiocce, / (...) io premerei di mio concetto il suco».

294 Come tiene a evidenziare pure Malato, che rileva (nella sua *Introduzione a la* Divina Commedia, op. cit., p. 20) una «sensibilità democratica da parte di Dante, finalizzata a rendere partecipi del suo sapere anche gli strati più bassi della popolazione».

È questa la domanda che ricorre con più insistenza nelle *Premesse* degli ultimi Commenti rivolti prevalentemente ad un pubblico studentesco. Ci si chiede perché far leggere Dante così diverso da noi: come se a scuola si dovesse leggere solo ciò che è uguale a noi, ciò che è contemporaneo a noi e facile da capire. Sul quesito hanno discusso Pietro Cataldi ed Ennio Abate nel 1999, assai proficuamente[295]. Sei sono i motivi esposti da Cataldi: «Perché è lontano [*scil.* Dante] e diverso, perché è difficile, per tutelare un sapere comune e l'identità nazionale, perché propone valori alti all'identità di specie, perché guarda con occhi di marziano il nostro mondo, per la capacità di distruggere e di progettare insieme e soprattutto perché sa mediare critica e proposta, mostrando il meccanismo della trasformazione nella civiltà». Alla proposta di Cataldi risponde in modo critico Abate, il quale sostiene che l'opportunità di leggere Dante va verificata ad ogni generazione e inoltre si chiede «se (e quale) Dante serve oggi a chi vive con disagio gli orrori del mondo contemporaneo (e la sua scuola) e cerca vie d'uscita?», convinto che sono state e sono «le fette alte della scuola italiana (i licei, ma non solo) quelle più pronte a riaffermare che Dante non si tocca».

Al di là delle considerazioni dei due studiosi, queste a me sembrano le motivazioni più valide. Prima: perché Dante è stato libero. Cosa risponde infatti il poeta a Giovanni del Virgilio, che lo invita a scrivere un *carmen vatìsonum* – ovvero un poema latino di carattere eroico – per meritare l'alloro poetico? «Possiedo una pecora a me carissima che appena può portare le sue mammelle tanto son piene di latte, rumina erbe testé brucate sotto altissima rupe, con nessun gregge s'imbranca, a nessun ovile si adatta, viene da sé, mai è tratta a forza a esser munta»[296]. Fuor di metafora: «Possiedo una poesia a me carissima (la *Commedia*), assai ricca di nutrimento spirituale e concettuale, la sua materia è alta (*ha brucato sotto altissima rupe*), è una poesia che non accetta compromessi (*non s'imbranca con nessun gregge*) né limitazioni della sua libertà (*a nessun ovile si adatta*) e offre spontaneamente il suo nutrimento (*mai è tratta a forza a esser*

295 Cfr. Pietro Cataldi, *Perché leggere Dante (oggi)?*, "Allegoria", XXXI, aprile 1999, pp. 16-24 e Ennio Abate, *Una risposta al «Perché leggere Dante (oggi)? di P. Cataldi»*, disponibile online (http://immigratorio.blogspot.com/2011/07/su-pietro-cataldi-perche-leggere-dante.html; ultimo accesso 31 marzo 2022).

296 Per il testo della I egloga dantesca a Giovanni del Virgilio (vv. 58-62) si veda da ultimo Dante Alighieri, *Epistole*, *Egloge*, *Questio de aqua et terra*, a cura di Marco Baglio, Luca Azzetta, Marco Petoletti, Michele Rinaldi, Roma 2016, pp. 516-631, alle pp. 540-569.

munta)». E con la Chiavacci Leonardi[297] ricordo che: se Albertino Mussato ha meritato la corona di alloro poetico, nel 1315 a Bologna, per la sua *Ecerìnis*, oggi questa tragedia non la legge più nessuno, mentre la *Commedia* di Dante è ancora letta, studiata e amata. Per la seconda motivazione, invece, prendo a prestito le parole di Vittorio Alfieri: «precipuo merito [*scil.* di Dante] che nasce dalla sua condizione di libero è il "far pensare"»[298].

IV. Saggio di una lettura ipertestuale della *Commedia:* «Pietà e non pietà di Dante nell'*Inferno*»

A chiusura di questo contributo, un cenno ad una lettura ipertestuale della *Commedia* elaborata nel corso della mia esperienza come docente. Questa lettura, solo informatica, nasce con l'intento di privilegiare i collegamenti ipertestuali sia all'interno di una stessa cantica che tra le diverse cantiche, collegamenti che permettono in pochi secondi, in un modo quindi molto più semplice e rapido, rispetto ai testi cartacei, il passaggio da un canto all'altro e da una cantica all'altra, ed aiutano a comprendere meglio la *Commedia* nella sua interezza, nella sua continuità e nella evoluzione delle sue tematiche e della natura dei singoli personaggi. Perché la divisione dell'opera in cento canti, che, anche se collegati fra loro, godono di una loro autonomia, favorisce e ha sempre favorito la lettura e quindi anche lo studio analitico per singoli canti, mentre una lettura ipertestuale può facilitare una conoscenza più ampia e uniforme dell'opera, perché permette di navigare rapidamente in tutta la *Commedia*, seguendo percorsi sempre diversi.

I collegamenti da me realizzati nascono sia da un attento studio di vari e molteplici commenti, che da una lettura personale del testo e riguardano lo sviluppo di tematiche all'interno di una stessa cantica (ad es. la pietà di Dante nell'*Inferno* o l'ineffabile nel *Paradiso*) oppure quello trasversale tra tutte e tre le cantiche (ad es. gli appelli al lettore o il tema della fama terrena). Alcuni permettono di collegare la presenza di stessi personaggi in diversi canti e in diverse cantiche, o stabiliscono legami tra espressioni analoghe o opposte, tra simili comportamenti e sentimenti di diversi personaggi o tra elementi del paesaggio affini.

In questa sede mi sono limitata a riportare le terzine di alcuni canti dell'*Inferno* che contengono i collegamenti ipertestuali sul tema: «Pietà e non pietà di Dante nell'*Inferno*», che passerò in rassegna brevemente, senza approfondirlo dal punto di vista critico.

Questo percorso segue il passaggio dalla «pietà» di Dante verso

297 A. M. Chiavacci Leonardi, *Commento*, op. cit., p. XXIV.
298 Aurelia Accame Bobbio, *Alfieri Vittorio*, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma 1970, *s.v.*

i primi dannati, e non solo, alla «non pietà» verso i dannati degli ultimi cerchi, dove il poeta diviene coadiutore della giustizia divina, della legge del contrappasso, che è una *condencens vindicta*. Il termine pietà ricorre per la prima volta nel canto quinto dell'*Inferno*, secondo cerchio, tra i lussuriosi. Per Francesca e Paolo la pietà di Dante, non disgiunta dal giudizio morale, è assai forte, il termine compare tre volte nel canto:

> Poscia ch'io ebbi 'l mio dottore udito
> nomar le donne antiche e' cavalieri,
> pietà mi giunse, e fui quasi smarrito. (vv. 70-72)

Dopo l'elenco dei lussuriosi, Dante è preso da pietà per quei personaggi antichi e manifesta la volontà di parlare a due dannati che:

> «'nsieme vanno,
> e paion sí al vento esser leggeri». (vv. 74-75)

Virgilio gli consiglia di pregarli per il loro amore, ma il poeta si rivolge a loro mostrando pietà per la loro pena:

> «O anime affannate,
> venite a noi parlar, s'altri nol niega!». (vv. 80-81)

e Francesca, colpita dalla sensibilità di Dante pronuncia quella famosa preghiera, unica nell'*Inferno*, dell'ipotetico dell'irrealtà:

> «se fosse amico il re de l'universo,
> noi pregheremmo lui de la tua pace,
> poi c'hai pietà del nostro mal perverso». (vv. 91-93)

Il canto si chiude col terzo accenno alla pietà di Dante, pietà che gli procura uno svenimento:

> Mentre che l'uno spirto questo disse,
> l'altro piangëa; sí che di pietade
> io venni men cosí com'io morisse.
> E caddi come corpo morto cade. (vv. 139-142)

Il canto successivo (il sesto, terzo cerchio, fra i golosi) si apre con la considerazione della qualità dell'amore peccaminoso dei due dannati, un amore adulterino, verso il quale Dante ribadisce comunque tutta la sua pietà:

> Al tornar de la mente, che si chiuse

dinanzi a la pietà d'i due cognati,
che di trestizia tutto mi confuse,
novi tormenti e novi tormentati
mi veggio intorno. (vv. 1-5)

Per trovare ancora la pietà di Dante verso altri dannati si deve entrare nella selva dei suicidi, canto tredicesimo, cerchio settimo, dei violenti contro se stessi, dove il poeta incontra uno dei suoi personaggi-*alter ego*: Pier della Vigna. All'invito di Virgilio, Dante coglie «un ramicel» che versa sangue e parla così:

«Perché mi scerpi?
non hai tu spirto di pietade alcuno?». (vv. 35-36)

Ma tanta è la pietà del poeta, che chiede a Virgilio che sia lui a rivolgersi a Pier della Vigna:

Ond'ïo a lui: «Domandal tu ancora
di quel che credi ch'a me satisfaccia;
ch'i' non potrei, tanta pietà m'accora». (vv. 82-84)

La metamorfosi di Pier della Vigna lascia angosciato Dante, ma la figura umana orribilmente trasformata degli indovini (canto ventesimo, cerchio ottavo, quarta bolgia, tra i fraudolenti contro chi non si fida) lo commuove fino a farlo piangere. La loro testa è girata indietro e le lacrime bagnano le natiche:

Certo io piangea, poggiato a un de' rocchi
del duro scoglio, sí che la mia scorta
mi disse: «Ancor se' tu de li altri sciocchi?
Qui vive la pietà quand'è ben morta;
chi è piú scellerato che colui
che al giudicio divin passion comporta? (vv. 25-30)

Ma Virgilio lo apostrofa duramente perché avere pietà per chi è stato punito da Dio è da «scellerato». E da ora in poi il comportamento di Dante verso i dannati muta: nell'ultimo cerchio, il nono, seconda zona: l'Antenòra, tra i fraudolenti contro chi si fida, il poeta incontra i traditori politici (canto trentaduesimo). Siamo nel Cocìto, lago ghiacciato. Dante si mostra assolutamente senza pietà con Bocca degli Abati, traditore di Montaperti, la terribile battaglia del 4 settembre 1260, perché Bocca tagliò la mano del portastendardo Iacopo dei Pazzi e causò scompiglio tra le fila dei guelfi fiorentini, che subirono una dura disfatta ad opera dei Senesi ghibellini e dei loro alleati: diecimila morti.

Allor lo presi per la cuticagna
e dissi: «El converrà che tu ti nomi,
o che capel qui sú non ti rimagna». (vv. 97-99)
(...)
Io avea già i capelli in mano avvolti
e tratti glien'avea più d'una ciocca,
latrando lui con li occhi in giú raccolti,
quando un altro gridò: «Che hai tu Bocca?». (vv. 103-106)

Bocca ha cercato di tener nascosto il suo nome, ma poi un dannato rivela la sua identità e Dante ha la conferma di ciò che aveva intuito e sembra appagato della sua vendetta.

L'ultimo episodio dell'*Inferno*, in cui si manifesta ancora la «non pietà» di Dante verso i dannati è quello della terza zona, la Tolomèa, del nono cerchio, dei Traditori degli ospiti (canto trentatreesimo). Qui Dante trova Frate Alberigo dei Manfredi, guelfo di Faenza, il quale, in contrasto con suoi parenti, li invitò ad un convito e alla frutta li fece trucidare («Vengan le frutta» - ordinò Alberigo - «e vennero i sicari»). Il poeta gli promette di soddisfare il suo desiderio di togliergli le invetriate lacrime dal volto, se gli rivelerà il suo nome, ma poi non mantiene la promessa. Alla terza richiesta di Frate Alberigo:

«Ma distendi oggimai in qua la mano;
aprimi li occhi».

Dante ricorda:

E io non gliel'apersi;
e cortesia fu lui esser villano. (vv. 148-150)

Dante ormai ha imparato la lezione di Virgilio che qui è pietà non essere pietosi, che «qui vive la pietà quand'è ben morta» (*Inf.* XX, 28).

E così, tramite questi collegamenti ipertestuali, in brevissimo tempo si sono passati in rassegna sei episodi da sei canti diversi dell'*Inferno*. Tali collegamenti hanno il merito di aprire finestre sempre diverse nella *Commedia*, che si integrano e si moltiplicano in una lettura verticale e orizzontale delle cantiche, che non può che arricchire la conoscenza dell'opera stessa, aiutare a rivederla sempre da angoli visuali diversi, e favorire anche ulteriori collegamenti.

Principali commenti alla *Commedia* dantesca dal sec. XIX ai nostri giorni

Paolo Costa (a cura di), *La* Divina Commedia, Bologna, Cardinali e Frulli, 1816-1827.

Niccolò Tommaseo (a cura di), *Comento sopra la* Divina Commedia, Venezia, Società del Gondoliere, 1837.

Pietro Fraticelli (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Barbera, 1852.

Brunone Bianchi (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Le Monnier, 1854.

Raffaele Andreoli (a cura di), *La* Divina Commedia, Napoli, Perrotti, 1856.

Eugenio Camerini (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Sonzogno, 1868-1869.

Tommaso Casini (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Sansoni, 1889.

Giovanni Andrea Scartazzini (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Hoepli, 1893.

Francesco Torraca (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano-Roma, Società editrice Dante Alighieri, 1905-1907.

Giuseppe Lisio (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Carrara, 1906.

Carlo Steiner (a cura di), *La* Divina Commedia, Torino, Paravia, 1921.

Tommaso Casini, Silvio Adrasto Barbi (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Sansoni, 1922.

Vittorio Rossi (a cura di), *La* Divina Commedia*, Inferno*, Napoli-Genova-Firenze-Città di Castello, Società Editrice Francesco Perrella, 1923.

Luigi Pietrobono (a cura di), *La* Divina Commedia, Torino, Società Editrice Internazionale, 1924-1930.

Giovanni Antonio Venturi (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Signorelli, 1924-1926.

Isidoro Del Lungo (a cura di), *La* Divina Commedia*: con un prospetto della vita del poeta e prolusioni alle tre cantiche*, Firenze, Le Monnier, 1926.

Enrico Bianchi (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Salani, 1927.

Giuseppe Vandelli (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Hoepli, 1928.

Carlo Grabher (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, La Nuova Italia, 1934-1936.

Vittorio Rossi, Salvatore Frascino (a cura di), *La* Divina Commedia, *Il Purgatorio* e *Il Paradiso*, Genova (*poi* Milano)-Roma-Napoli-Città di Castello, Società Editrice Dante Alighieri, 1941-1948.

Attilio Momigliano (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Sansoni, 1945-1946.

Manfredi Porena (a cura di), *La* Divina Commedia, Bologna, Zanichelli, 1946-1948.

Fausto Montanari (a cura di), *La* Divina Commedia, Brescia, La Scuola, 1949-1951.

Natalino Sapegno (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, La Nuova Italia, 1955-1957.

Daniele Mattalia (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Rizzoli, 1960.

Umberto Bosco, Giovanni Reggio (a cura di), *La* Divina Commedia, Firenze, Le Monnier, 1978-1979.

Tommaso Di Salvo (a cura di), *La* Divina Commedia, Bologna, Zanichelli, 1985.

Emilio Pasquini, Antonio Quaglio (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Garzanti, 1988.

Anna Maria Chiavacci Leonardi (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Mondadori, 1991-1997.

Bianca Garavelli, Maria Corti (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Bompiani, 1993.

Vittorio Sermonti (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Mondadori, 1996.

Ettore Zolesi (a cura di), *La* Divina Commedia, Roma, Armando, 2002-2003.

Giorgio Inglese (a cura di), *La* Divina Commedia, Roma, Carocci, 2007-2016.

Pietro Cataldi, Romano Luperini (a cura di), *La* Divina Commedia, Milano, Le Monnier Scuola-Mondadori Education, 2009.

I più recenti commenti scolastici spesso consistono in antologie della *Commedia* comprendenti un certo numero di canti, tra i più famosi, delle singole cantiche, oppure in un'antologia completata dai rimanenti canti, in versione integrale, senza note:

Pietro Cataldi, Romano Luperini (a cura di), *Antologia della* Divina Commedia, Firenze, Le Monnier, 1994 (nuova ed. a cura di Ennio Abate, 2003).

Francesco Fioretti (a cura di), *Conoscere la* Divina Commedia, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 1999.

Alessandro Marchi (a cura di), Divina Commedia*: antologia*, Torino, Paravia, 2001.

Gianluigi Tornotti (a cura di), *"La mente innamorata":* Divina Commedia, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 2005; *"Lo dolce lume": Dante,* Divina Commedia, Milano, Edizioni scolastiche B. Mondadori, 2011.

Marta Sambugar, Gabriella Sala (a cura di), *Visibile parlare. Antologia della* Divina Commedia, Milano, La Nuova Italia, 2012.

Umberto Bosco, Giovanni

Reggio (a cura di), Divina Commedia, Milano, Mondadori Education, 2013.

Gilda Sbrilli (a cura di), *La* Divina Commedia (*con la* Divina Commedia *in musica*), Torino, Loescher, 2016.

Robert Hollander, Simone Marchesi (a cura di), *La* Commedia, Torino, Loescher, 2016.

Nel settimo centenario della morte di Dante sono usciti i seguenti lavori:

Franco Nembrini (a cura di), *La* Divina Commedia, *Paradiso*, Milano, Mondadori, 2021 (a conclusione dei precedenti volumi: *Inferno* 2018 e *Purgatorio* 2020).

Enrico Malato (a cura di), *La* Divina Commedia, *Inferno*, Roma, Salerno, 2021 (l'opera sarà completata nel 2023).

ELENA BUGINI

Dalle pagine dantesche alla videoarte: l'esempio dell'IIS Munari di Crema

A riveder le stelle? è un'opera di videoarte che gli studenti della IIIC del Liceo Artistico Bruno Munari di Crema, indirizzo figurativo, hanno realizzata – sotto la guida della prof.ssa Elisa Tagliati e con il supporto tecnico di MuvLab di Nicolò Chiodin – nel corso della primavera 2021. Si tratta di sedici minuti circa di "pittura digitale" che i ragazzi hanno progettato e contribuito a realizzare in tutte le sue componenti: dalle scenografie ai costumi, dalla drammatizzazione agli effetti sonori e alla regia[299].

Ad ispirare il progetto è stato Stefano Mantovani, docente di lettere e storia all'Istituto Munari di Crema che, "per non darla vinta al Covid" (sue testuali parole), tra fine inverno e inizi primavera dell'anno scolastico 2020-21, approfittando delle presenze diradate ed alternate dei ragazzi nelle aule e nei laboratori di una scuola altrimenti resa dal virus asetticamente spopolata e silenziosa, ha lanciato l'iniziativa *Dante 21. Come l'uom s'etterna* [FIG. 12]. S'è trattato di girare tra le classi, sottoponendo ai ragazzi la lettura di una scelta di brani delle tre cantiche della *Commedia*: la riflessione su avari e prodighi di *Inferno* VII e *Purgatorio* XIX; l'evocazione del trionfo di Maria in *Paradiso* XXIII. Nel concreto bussare alla porta del prof. Mantovani c'è stato, simbolicamente, quello di tutto il corpo docente che – nei mesi difficili in cui l'insegnare non è stato troppo sostenuto da un significativo ritorno emotivo ed affettivo – ha continuato a prendere

299 Ringrazio gli studenti e i docenti dell'IIS Munari di Crema che, mentre progettavo e scrivevo questo intervento, mi hanno dedicato tempo, attenzione ed energie. Sono soprattutto riconoscente ai colleghi Elisa Tagliati, Stefano Mantovani, Marco Le Monache, Raffaella Sangiovanni, Carlotta Griffini e Marialuisa Bignardi per i loro lumi circa le dinamiche del progetto dantesco e la fornitura di gran parte dei materiali fotografici cui mi sono appoggiata nel mio lavoro. Ai miei allievi Manuel, Carlotta, Alma, Elisa, Nicole, Andrea e Ginevra va un pensiero particolarmente grato ed affettuoso per la generosità con cui mi hanno lasciata frugare un po' nelle loro stanze interiori, zigzagando tra ferite e rifioriture (spero con non troppo danno). Queste pagine sono dedicate a Maria Luisa Carnini che, con un sorriso, mi accolse al Munari docente neofita, e molto rabbiosetta, nel luglio 2007. Quel sorriso – che mi indicava la strada dell'attenzione puntata su chi si affaccia alla vita, specie se già con qualche cicatrice – fu il miglior corso di formazione della mia carriera. Per il *trailer*, si rimanda al link https://www.youtube.com/watch?v=mdEz21bJTFE [consultato il 28 febbraio 2022].

virtualmente per mano i suoi ragazzi e a compiere con loro un tratto di strada. La strada di vita che ogni buon educatore sa di dover percorrere con chi gli è affidato: quella verso la scoperta e la valorizzazione del proprio talento individuale; quella dell'"invenzione" della propria stella – che ci rende, come Maria che ascende, punti di luce anche per gli altri –, lasciate cadere le zavorre materiali e psichiche in cui la nostra quotidianità generosamente incespica. È l'anabasi di Dante stesso e di cui Dante ringrazia con affettuosa deferenza Brunetto Latini, suo maestro, in quell'*Inferno* XV che il prof. Mantovani ha voluto citato nel titolo dell'iniziativa.

Esito estremo di tanto bussare – dopo mesi di *brainstorming* a distanza e in presenza, di ricercare e disegnare, di scrivere e provare [FIGG. 13-17] – è stata la giornata dantesca ospitata tra chiostri e teatro del San Domenico di Crema il 5 giugno 2021. In teatro sono stati messi in scena una *performance* e un *musical* di ispirazione dantesca; i chiostri si sono popolati di dipinti, incisioni, carte ritagliate e, in una nicchia laterale oscurata da un tendone nero, della proiezione in *loop* del video della IIIC [FIGG. 18-20]. A rispondere all'appello, oltre agli artisti in erba del Liceo Artistico, ci sono stati anche gli studenti del Liceo di Scienze Umane e dell'Istituto Tecnico Grafico, parte integrante dell'IIS Munari di Crema; ad aiutarli «a riveder le stelle», tanti docenti dell'intero istituto [FIG. 21-22].

Se, per il presente contributo, ho deciso di concentrarmi sul solo prodotto video della giornata è stato per tre motivi. Prima di tutto, perché l'ipotenusa idealmente tracciata dai corpi dei giovani attori nel girato ispirato al *Purgatorio* [FIG. 23-24] mi parla di crisalide che finalmente si trasforma in farfalla e spicca il volo, di tormento dei *Prigioni* di Michelangelo che finalmente lasciano cadere la zavorra del corpo e di anime che scoprono la grazia della leggerezza. Mi parla, cioè, di qualcosa che – oltre che profondamente mio e, più in generale, potentemente metaforico dell'uscita dalla cattività del confinamento pandemico – mi sembra sintesi efficacissima di «come l'uom s'etterna»; ovvero della precisa direzione di senso che tutta l'iniziativa dantesca ha voluta indicare. In secondo luogo, perché, nell'ultimo decennio, mi sono spesso occupata di iconografia dantesca da Botticelli in avanti[300]; ma non sono mai andata oltre Dalì e non mi sono mai occupata di videoarte. Ho pertanto colto la sfida di riaprire la ricerca, assumendomi anche la responsabilità di dare il via alla bibliografia su un'opera nuovissima di un gruppo di artisti giovanissimi. Infine, perché, allievi in storia dell'arte di Elena Cappellini durante l'anno scolastico in cui lavoravano al video, gli autori di *A riveder le stelle?* sono, dall'anno scolastico 2021-22, studenti di chi scrive per tale disciplina. Quanto esposto di seguito si nutre dunque, non solo dello studio attento del loro lavoro (inteso come insieme dei girati e della loro progettazione, tradotta in disegni, relazioni e *storyboards*), dell'incontro-confronto con Elisa Tagliati subito dopo la vernice al San Domenico e delle interviste che sette di loro mi hanno rilasciate (incontri di trenta minuti circa cadauno, slalomeggianti tra le ore di lezione e slargheggianti talvolta al pomeriggio); ma anche della conoscenza diretta della loro personalità che – ancora mentre redigo queste pagine – conduco al quotidiano.

La mia relazione si articolerà in tre momenti. Primo: descrizione dei singoli quadri che compongono il video, con messa in evidenza del messaggio che gli autori hanno voluto veicolare e degli eventuali aggiustamenti del progetto primigenio occasionati dalle contingenze della sua realizzazione pratica (tra palcoscenico e retropalco del teatro San Domenico e greto del Serio a Crema, sul finire del mese di maggio). Secondo: sintesi delle interviste d'*incipit* anno scolastico 2021-22, eminentemente volte a chiarire l'impatto di Dante e del Covid nella vita degli autori di *A riveder le stelle?*, e quanto il lavorare a quest'opera video abbia contribuito alla loro maturazione. Terzo: appunti sparsi e osservazioni più puntuali sulla tematica "Dante e la scuola".

I. Tempo primo: evocazione *per verba* di *A riveder le stelle?*

Nel video si incernierano sei scene. Nel progettarle, i 24 componenti della ex IIIC si sono suddivisi in gruppi di progetto[301]. Nella realizzazione di scene e costumi e nella scelta degli attori, i gruppi hanno sovente dialogato.

Ad *Inferno* VII sono ispirati i primi quattro momenti del video, tutti introdotti da un titolo che allude ad un preciso nucleo di versi.

Avari e prodighi trae ispirazione dai vv. 25-35, 40-45 e 55-60. Dante pensa a corpi nudi che, nel cerchio IV, spingono con fatica, in-

300 Ho soprattutto reso conto di questi studi in occasione di *"Attraverso tutti i drammi della vita…": artisti in viaggio nelle pagine dantesche*, conferenza tenuta presso la Sala Puerari di Cremona il 10 novembre 2017.

301 A seguire, le puntuali denominazioni e composizioni dei gruppi. Gruppo 1 – "Massi": Elisa Altavilla, Ginevra Guiso, Valentina Sclosa, Elisa Scozia Civardi, Letizia Di Stefano (in scena: Altavilla e Guiso). Gruppo 2 – "Carbone": Isotta Pasinetti, Sebastiano Sudati, Martina Piccolo, Sofia Carella, Elisa Dell'Era (in scena: Pasinetti e Sudati). Gruppo 3 – "Teli rossi": Andrea Ventura, Nicole Spinelli, Carlotta Cassani, Elettra Grandi, Giulia Patroni (in scena: Ventura, Spinelli, Cassani, Grandi). Gruppo 4 – "Fango": progetto di classe (in scena: Conforte, Spinelli, Lanfredi, Cassani). Gruppo 5 – "Purgatorio": Federico Giretti, Alma Lanfredi, Isabel Galli, Laura Nichetti (in scena: Ventura, Diazzi, Nichetti, Cassani, Giretti). Gruppo 6 – "Paradiso": Manuel Conforte, Viola Sanzanni, Carlotta Ferrillo, Natasha Benelli, Leila Zecchini (in scena: Benelli). Al girato ispirato al *Purgatorio* ha partecipato anche un allievo di altra classe: Matteo Diazzi, dell'allora IVB.

nanzi a sé, il macigno allusivo al loro rapporto malsano con i beni terreni; studia quindi di farli cozzare alla cieca, accrescendo il dolore dell'urto con il pronunciamento di invettive che sono ancora parole di senso umano; dopo l'urto fa loro cambiare direzione di percorrenza del cerchio, in modo che si urtino nuovamente, nuovamente si insultino e, di nuovo, in eterno, cambino la direzione dei loro lavori forzati. Nudi, in massa, mentre spingono il loro macigno li disegna, ad esempio, Sandro Botticelli nelle sue carte dantesche per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici. I ragazzi di IIIC pensano inizialmente a mutare il contrappasso di Dante: i dannati avrebbero dovuto colpirsi di petto, mantenendo la posizione eretta e trascinando dietro di sé il loro macigno [FIG. 25]. Ma sul palco del San Domenico, nell'intenso pomeriggio di maggio in cui si sono effettuate le riprese, tra fobie ingenerate dal contagio e disagio atavico di contatti fisici troppo diretti, il corpo a corpo brutale immaginato sulla carta è regredito nel contatto "filtrato" dal masso come pensato da Dante [FIGG. 26-27]. E, come in Dante, chi impersonava i peccatori si è accucciato a terra. La regressione alla ferinità cui induce il peccato, inteso come passione che non è debitamente controllata dal freno razionale, è, rispetto a Dante, addirittura accentata. Ad amplificarla è la sostituzione di parole sensate ("Perché teni?" e "Perché burli?" urlano, rispettivamente, i prodighi e gli avari di Dante) con suoni inarticolati, per di più accompagnati da gesti rabbiosi. Alla nudità, inoltre, subentra la confezione di lacere tunichette tribali: totalmente posseduto dalla sua monomania pecuniaria, l'uomo regredisce a cavernicolo malvestito e indifferente agli strappi di quanto lo dovrebbe coprire. I due agili corpi di adolescente che ruzzolano per terra non staccando mai le mani dal loro masso di cartapesta ricordano, nello scomporsi delle vesti, il chitonisco slacciato sul fianco della *Menade orgiastica* di Skopas: immagine potente dell'arte greca per quell'eccesso di *mania* che eclissa ogni residuo di pudore. La disarmonia della scena, che già Dante suggerisce ricorrendo al termine "zuffa", viene amplificata, nel video, con il sonoro realizzato in post-produzione: il rumore di un affaticato ruzzolare di molti massi, evocativo di tutti quegli altri dannati che si accompagnano eternamente nella pena a quelli su cui si concentra il *focus* del regista.

La Fortuna si ispira a *Inferno* VII, vv. 61-96. In modo estremamente libero rispetto alla tradizione e al pensiero teologico ortodosso, Dante fa della Fortuna – anziché la volubile e lunatica forza pagana che, antropomorfa e al centro del suo cerchio, attraversa anche il Cristianesimo per mutare senza preavviso le sorti degli uomini – un'intelligenza celeste che, equivalente alla Divina Provvidenza, sovrintende alla distribuzione e permutazione degli splendori mondani. Con altrettanta libertà, i ragazzi del Munari si distanziano da Dante. Il video non ci mostra una personificazione della Fortuna. Quello che noi vediamo sono, invece, le azioni di un avaro e di un prodigo che strisciano

su un terreno cosparso di pepite che la Fortuna ha fatto cadere tra i carboni [FIG. 16]. La pavimentazione a carbonella del retropalco del San Domenico è stata voluta nell'intento di rievocare minatori guidati da un desiderio insano di possesso, che spesso trasforma in trappola il sottosuolo in cui essi vanno scavando. Il pensiero dominante è magnificato dal tintinnio metallico pre-registrato, come di monete che risuonano sbatacchiando l'una contro l'altra. Il prodigo, sulla sinistra, tiene tra le mani il sacchetto aperto contenente i beni che sparpaglia al suolo e quindi dissipa immediatamente quanto appena raccolto. L'avaro, sulla destra, ha più sacchetti pieni legati in vita, cerca inoltre di riempire il sacchetto tenuto in mano con quanto va frugando a terra. Entrambi procedono gattoni, schiavi di una distorsione patologica del loro desiderio che li fa regredire allo stato animale; solo giunti all'altezza dello sguardo della Fortuna, per allungare un gesto avido verso di lei, assumono la posizione eretta [FIG. 29]. Ciascuno è concentrato sulla sua azione, chiuso nell'insularità del suo cappuccio monastico (che funziona da paraocchi) e imbavagliato dalla sua mascherina chirurgica anti-Covid (che connota in senso metastorico la scena, altrimenti accentata come coeva a Dante dall'opzione gotica dell'abito). Noi vediamo la coppia di peccatori attraverso gli occhi della Fortuna stessa – a cui, per renderla ancora più inafferrabile, non viene dato un corpo umano. Essa viene immaginata come una montagna che, quando meno ci si attende, travolge gli esseri umani con doni tanto abbondanti da essere soverchianti. Nel mutismo con cui, alla fine, la Fortuna fa rovinare i carboni dorati sopra la coppia, c'è come un'eco – entrata nelle coordinate culturali comuni tanto da divenire inconscia – dell'indifferenza della Natura leopardiana[302].

Iracondi si sostanzia di *Inferno* VII, vv. 100-114. Proteso sulla palude stigia del cerchio V, Dante vede «genti fangose [...] / ignude tutte, con sembiante offeso. / Queste si percotean non pur con mano, / ma con la testa e col petto e coi piedi, / troncandosi co' denti a brano a brano [...]». Dei versi di Dante, i ragazzi del Munari forniscono una versione piuttosto fedele. Il telo elastico rosso-vino che li avvolge singolarmente e li avviluppa coralmente, così, sta, ad un tempo, per il contesto fangoso da cui emergono i dannati, ma anche per l'unicità del peccato (tutti stanno espiando la stessa colpa) e la qualità di trappola infallibile della pena (per quanto si dimenino nel telo, i corpi dei ragazzi non fanno che attorcigliare maggiormente il tessuto e maggiormente invescarsi [FIG. 30]. Dante, inoltre, insiste sulla nudità dei dannati e sulla loro irriconoscibilità (tanto sono stati sfigurati dal peccato): per questo i *performer* del video vestono intimo color carne e riesce diffi-

302 Si pensi alla scena del *Giovane favoloso* di Mario Martone (2014) in cui la creta animata della Natura rovina sull'accorato Leopardi-Islandese delle *Operette Morali*.

cile intuirne i lineamenti sia perché indossano sul viso una calza di *nylon* scuro sia perché il bagliore di una luce calda li illumina dal retro. Tuttavia, i creativi del Liceo Munari introducono un'interessante eresia nella loro lettura del contrappasso dantesco: se gli iracondi di Dante si puniscono l'un l'altro, dandosi pugni, calci, morsi e testate, gli iracondi di IIIC sono degli autolesionisti. Con espressioni del viso stravolte e gesti di grande ampiezza, simulano il dolore che dà loro il lacerarsi le carni, strappandosi addirittura la pelle dal viso. Tanto solipsismo nell'espiazione della colpa risente, forse più che del rispetto dei distanziamenti sociali indotto dal Covid, di una tendenza generazionale all'implosione delle pulsioni violente che non può non suscitare qualche preoccupazione in educatori responsabili. Sul palcoscenico del San Domenico, s'è messo in scena uno studiato disordine: le tavole di studio dei ragazzi dimostrano come espressioni del viso stravolte e magniloquenza del gesto siano state esemplate su pittura e statuaria ellenistiche e barocche (di ispirazione ellenistica, anzi, sono anche gli avvolgimenti del telo, particolarmente sensibili al pareo dell'*Afrodite di Melos*). Espressioni e gesti sono stati dunque molto "impostati", ma l'intento era quello di mettere in scena il caos: l'impressione ricercata non era quella di un balletto armonico, ma di mancanza di precisione delle pose, di epifania esterna del disordine interno. I gesti plateali e dinamici di questa scena infernale diventano quasi movenze di balletto nella scena ispirata al *Purgatorio*; per trasformarsi, nella scena paradisiaca, addirittura nella grazia solenne, elegante e leggera della sposa che si dirige all'altare. Per amplificare la drammaticità del gesto, la scelta cade – in questo quadro – sullo *slow motion* prediletto dal videoartista Bill Viola[303]. Si altera anche il suono: urla registrate in post-produzione nei laboratori nel seminterrato della scuola, con effetto d'eco che rende la "colonna sonora" ancora più tormentosa e inquietante. Anche le urla – così adatte all'espressione dell'ira – sono una licenza rispetto al quadro di Dante; come anche il rosseggiare del telo che, molto più che evocativo del fango, rimanda intuitivamente all'arrossamento fisiologico delle persone adirate (di cui non è fatta menzione nella *Commedia*).

Ultimo quadretto infernale, ispirato a *Inferno* VII, vv. 11-126, è quello degli *Accidiosi*. Virgilio a Dante: «[...] vo' che tu per certo credi / che sotto l'acqua è gente che sospira, / e fanno pullular quest'acqua al summo, / come l'occhio ti dice, u' che s'aggira». In questo video, i ragazzi del Munari ci fanno vedere e sentire quello che Dante non vede e non sente, ma che deve credere sulla base della testimonianza di Virgilio. Virgilio fa infatti notare a Dante come il fango ribolla in superficie;

303 Il lettore italiano accede facilmente ad Arturo Galansino , Kira Perov (a cura di), *Bill Viola. Rinascimento elettronico*, Firenze 2017 (catalogo Giunti della mostra tenutasi a Palazzo Strozzi nello stesso anno).

e gli spiega che responsabili del gorgoglio sono degli iracondi di categoria particolarmente infelice, condannati a starsene «fitti nel limo»: sono gli accidiosi afflitti dal *taedium vitae*; quelli che san Tommaso, nel suo commento all'*Etica* aristotelica, definisce «iracondi amari». Sono gli iracondi contristati da un'ira che dura a lungo e si placa solo quando riescono a vendicarsi delle offese subite. La loro furia che si sfoga più lenta fa, mentre cova, passare loro ogni gioia di vivere. Nel 1897, vergando, dal carcere, la lunga lettera indirizzata ad Alfred Douglas, il suo amante ingrato – lettera pubblicata poi postuma con il titolo di *De profundis* –, Oscar Wilde citerà questo snodo dantesco. Wilde scrive mosso dalla furia contro chi ha tradito i suoi sentimenti, come anche profondamente immalinconito dalla cattività. La sua condizione pone una luce su versi di Dante che, prima di conoscere tradimento e carcere, lo scrittore irlandese trovava assurdi: come si poteva essere vivi e non capire la bellezza di una giornata di sole terso e aria fresca? Come l'essere innamorati della malinconia poteva essere una tentazione tanto forte da portare alla dannazione? Ora, Wilde trova vero quanto suggerito da Dante; e ne sposa lo struggimento per la vita spensierata all'aria aperta come bene perduto[304]. Nella *Commedia*, gli accidiosi ripetono a mo' di salmo eterno una quartina di luminosità stilnovista (così dolce e luminosa che sicuramente, cronicamente scontenti com'erano da vivi, da vivi non avrebbero mai pronunciata): «[...] Tristi fummo / ne l'aere dolce che dal sol s'allegra, / portando dentro accidioso fummo; / or ci attristiamo ne la belletta negra».

I ragazzi del Munari trasformano in suono di sottofondo l'immagine che Dante percepisce in primo piano: il ribollire del fango liquido, ridotto a gorgogliare d'acqua realizzato in post-produzione. Nella loro scelta del sonoro del video, quanto i giovani artisti ci fanno chiaramente intendere sono invece le voci che recitano la quartina a mo' di salmo. Il tono non irato e l'iterazione danno l'impressione di un inno alla bellezza perduta piuttosto che di un'espressione di eterna agonia, senza luce e senza gioia. A tale impressione, singolarmente, concorre la dolcezza del gorgoglio di fondo, che è suono tranquillizzante, quasi evocativo del mondo sospeso in cui sonnecchia e cresce l'embrione umano. Come si verifica in *The dreamers* (2013), uno dei molti video in cui Bill Viola lavora sulla potenza creatrice e distruttiva dell'acqua, in una sorta di inconsapevole elaborazione del trauma infantile di una caduta accidentale in un lago[305]. In questo video improvvisato all'aria aperta nel giorno in cui ci si è trovati, fuori dal San Domenico, per gi-

304 Oscar Wilde, *De profundis* (traduzione italiana di Oreste Del Buono), Milano 2021, p. 81.

305 Si veda l'intervista all'autore tra i pannelli della sua installazione, cfr. https://www.youtube.com/watch?v=tGNSyDl2NWo [video consultato il 28 febbraio 2022].

rare il video ispirato al *Purgatorio* sul lungo-Serio di Crema, i ragazzi di IIIC hanno pensato di fare riprendere i loro visi da una telecamera puntata sul retro di un foglio di *plexiglass* impiastricciato di creta diluita e montato su un piedistallo. Hanno quindi tuffato nell'impasto lutulento le loro mani e i loro volti, immaginandosi lo sforzo di un tentativo di emergere che, in realtà, Dante non racconta [FIG. 31]. Ancora una volta, cioè, hanno mutato Dante, immaginando gli accidiosi fluttuanti e non fermi (come invece fa Dante, con la sola eccezione del moto delle labbra che induce il gorgoglio in superficie). La loro dizione, inoltre, è perfetta e struggente, mentre Virgilio suggerisce come l'inno sia strozzato in gola dal fango che riempie ogni cavità dei dannati. I ragazzi ce lo fanno invece sentire bene – e in questi accenti così rotondi, nella luce chiara del sole che emerge da dietro le loro teste a contrasto con la pece infernale, si sente un'espressione felice di libertà conseguita, di godimento della natura aperta, con il suo tepore e i suoi bei suoni, per troppo tempo loro sottratti dalla clausura del *lockdown*.

Una soltanto la pittura digitale ispirata al *Purgatorio*. La fonte è *Purgatorio* XIX, vv. 70-75 (più direttamente; con un completamento ai vv. 155-126, laddove papa Adriano V spiega a Dante e Virgilio il contrappasso degli espianti con cui fa gruppo). Ci troviamo nella cornice V, ancora tra avari e prodighi. Come nel primo video infernale: è contro l'avarizia che Dante maggiormente si accanisce. Il peccato che viene dalla lupa è, per lui – che da Ser Brunetto ha appreso «come l'uom s'etterna» –, la maggior minaccia che pende sul genere umano. Per tale ragione, a questi espianti è data la pena infamante di aderire bocconi al pavimento, piano di calpestio polveroso riservato ai piedi e non certo al viso, rivolgendo viceversa al Cielo (sede di Dio) le poco nobili terga denudate. Nel *Purgatorio* dantesco è la forma di espiazione che maggiormente compromette la dignità personale. Per bocca di Adriano V, tra l'altro, Dante chiarisce come, fatto salvo il movimento delle labbra che pregano, il corpo di questi espianti sia mortificato dalla più assoluta immobilità. Essi sono infatti «ne' piedi e ne le man legati e presi», prigionieri in vincoli abbattuti a terra; non troppo difformi da grotteschi insaccati antropomorfi come sono, ad esempio, lumeggiati nelle illustrazioni di Botticelli.

Calati nella danza dei pollini di maggio di un doposcuola concordato lungo le rive del fiume che attraversa Crema, in quello che è l'unico video della serie ad essere stato girato, non con telecamera fissa, ma con una panoramica da sinistra a destra [FIG. 32], i giovani artisti del Liceo Munari creano una magistrale variazione sul tema del contrappasso dantesco. Tante le prese di distanza. Prima di tutto la *dynamis* contrapposta alla stasi pressoché assoluta. Dante lascia saldamente vincolato alla terra il corpo dell'espiante che, per tutta la durata della sua vita terrena, alla terra è rimasto avvinto. Gli espianti impersonati dai ragazzi della IIIC, invece, non sono legati, ma, almeno

inizialmente, impiastricciati nella materia del mondo (significata dai 9 metri di telo elastico bruno fissati a terra con dei picchetti). I veli inibiscono soprattutto alla vista di andar oltre la materia; ma il desiderio guida le membra, libere di muoversi, nel divincolamento dalle bende che frenano. Da rannicchiati a terra che erano, i corpi riescono progressivamente a porsi in posizione eretta. La vista viene liberata dai filtri schermanti e l'ultimo corpo, finalmente dritto come un fuso, lasciato cadere alle spalle l'ultimo vincolo al suo passo sciolto, adottato il gesto dell'Adamo michelangiolesco che riceve la scintilla della vita, punta la luce [FIG. 33]. Con grazia di giunco, muove quindi il suo passo da uomo razionale nella direzione del paradiso (che anche la ragione trascende). È un'opera davvero corale questo video in *slow motion* dei dinamici ragazzi di IIIC: non è un corpo solo quello che viene filmato nel suo divincolamento progressivo; sono invece diversi corpi, ciascuno in uno stadio più evoluto di liberazione dalla materia. Nell'insieme, il movimento della cinepresa dà l'impressione che si assista alla metamorfosi – da crisalide a farfalla – di un unico corpo; ma così, in realtà, non è.

Una seconda presa di distanza risiede nella pennellata naturalistica. Nella seconda cantica, si sa, Dante indulge a struggenti note di umanissimo paesaggio, a pennelleggiare la bella cornice di pene transitorie che meriteranno il premio della luce. Ma non ci sono connotati paesaggistici a riscattare il brullo pavimento di questa polverosa cornice. Vogliosi di uscita «a riveder le stelle» (intensa più di ogni altra gita scolastica che popoli i loro ricordi), i ragazzi del liceo cremasco calcano a piedi nudi l'erba cresciuta sul corso del Serio, parzialmente schermati agli sguardi indiscreti dei passanti dalle fronde verdi, fruscianti di vento, della primavera inoltrata. Annoto *au passage* che, nelle tavole di studio, compariva come iniziale *location* del *set* il lago dei riflessi di Ricengo, al tramonto; ovvero il set della scena del bagno di *Chiamami con il tuo nome* di Luca Guadagnino (2017). Opzione che documenta come, tra gli alimenti della creatività dei ragazzi di un liceo artistico ci sia, molto opportunamente, anche il cinema d'autore.

La terza differenza, che amplifica la dimensione corale dell'opera di espiazione di cui sopra, risiede nell'uso del v. 25 del salmo 118: «*Adhaesit pavimento anima mea; vivifica me secundum verbum tuum*» («La gola mia aderisce alla polvere, / la tua parola mi faccia rivivere», secondo la poetica traduzione in italiano di David Maria Turoldo[306]). Dante ne trascrive solo la prima metà, immaginandola come preghiera continuamente ripetuta dagli espianti. Letto integralmente, d'altronde, il lungo salmo (176 versi) ha contenuti molto lontani da quelli di *Purgatorio* XIX. Dante ne seleziona strumentalmente le parole che

306 DAVID MARIA TUROLDO, GIANFRANCO RAVASI, *"Lungo i fiumi...". I Salmi* (traduzione poetica e commento), Cinisello Balsamo 1987, p. 408.

traducono in contrizione morale convinta l'umiliazione fisica subita. È poi forse del tutto casuale che nel prosieguo del salmo, ai vv. 43/45, si trovino dei legami con quello che è il senso che il video dei ragazzi – andando ben oltre le intenzioni di Dante – ci affida: «Dalla mia bocca non togliere mai / la tua parola, la sola che è vera. [...] / Camminerò per la via spaziosa, / perché ho cercato i tuoi voleri». Realizzando il sonoro del video, i ragazzi di IIIC mescolano i suoni della natura in cui si sono mossi (il circolare del canto degli uccelli nell'aria vivace della stagione che si apre) con la registrazione delle loro voci che salmodiano «Adhaesit pavimento anima mea». Le voci recitano con effetto di "appoggiatura": il suono è calcato, scavato nell'attacco e s'alleggerisce nel finale, come prendendo il volo. Le voci entrano a canone: sono sfasate, si rincorrono, si accumulano, con effetto, nel momento centrale, di pieno sonoro. È un "pieno" che dà forza, sorregge psichicamente: come la fanfara psicotropa che sostiene il guerriero che si lancia in battaglia; come il canto corale durante le funzioni religiose, che tiene vivo, sostiene, lo spirito di chi è afflitto e non riesce a cantare. Quando la farfalla spicca il volo, il pieno sonoro va progressivamente rarefacendosi fin quasi alla monodia e alla conclusione nell'unisono. E allora, quello che nella *Commedia* è un salmo che, immaginiamo, Dante intende confusamente (perché recitato con i visi rivolti a terra e mescolato di sospiri e lacrime), nella versione della IIIC è una colonna sonora recitata con dolcezza, convinzione e con grande chiarezza di dizione. Essa è concepita – musicalmente – come l'adiuvante allo "scollamento" dal pavimento. Cresce fintanto che lo scollamento non si è consumato con successo. Quello che, in Dante, è elemento del tutto secondario diventa, per i ragazzi del Munari, il ritmo su cui cresce un'ipotenusa d'amore.

Nel suo stravolgere la fonte nell'utilizzarla, questo elemento del video *A rivedere le stelle?*, partito dalla cornice degli avari e prodighi finisce, con il creare un'immagine di sintesi della purificazione necessaria nel passaggio terra-cielo che vale per tutto il Purgatorio: a prescindere dal peccato che viene stigmatizzato nella singola cornice, quello purgatoriale è lo spazio in cui l'individuo si libera dalle scorie di materia vile per esser degno di ascendere alla luce.

Una sola, del pari, la scena di *A riveder le stelle?* ispirata alla cantica del *Paradiso*. Si tratta della cimasa ideale di un ideale polittico digitale. Fonte per *Il trionfo di Maria* è *Paradiso* XXIII, vv. 88-111. Trascinato sino al Cielo VIII (stelle fisse) da «li occhi belli» (la luce stupenda dello sguardo di Beatrice), a Dante – compatibilmente con i limiti sensoriali di un essere umano – è dato di cogliere che cosa sia il paradiso: un giardino bellissimo, fatto di luce (i beati sono come fiori risvegliati dal sole; cioè da quel pieno di luce che è Cristo) e di armonia (è la musicale espressione di lietezza dei beati). I ragazzi di IIIC si prendono molte licenze rispetto alla fonte d'ispirazione. Innanzitutto, non è propriamente il trionfo di Maria quello che viene da loro rappresentato.

Dante distingue in effetti il momento del trionfo – in cui Maria è ferma, non percepibile come fiamma nel contesto di luce abbagliante in cui si trova, ma segnalata a Dante da Gabriele in forma di cerchio di luce e musica che le ruota attorno con lietezza – da quello successivo dell'ascesa all'Empireo, al seguito di Cristo. È questo secondo momento che i giovani artisti, in realtà, prediligono. Anche qui, prendendosi molte licenze rispetto a quanto suggerito da Dante: quella che nella *Commedia* è un'ascesa fulminea, viene qui trasformata in un lento percorso di sette gradini (pure in questo caso, i tempi di ripresa sono stati dilatati mediante *slow motion*); [FIG. 34]. Anche questi gradini – che sono stati artigianalmente fabbricati dai ragazzi a scuola e quindi da loro montati al centro del palcoscenico del San Domenico di fronte a un telo con retroproiettato il video che costituisce l'elemento luminoso della scena – sono una licenza: non hanno legame con il percorso di Maria, ma richiamano i sette cieli percorsi da Dante per arrivare a quello delle stelle fisse. Il biancore dell'abito di Maria, che ascende inquadrata di spalle, e la sua coroncina di dodici rose bianche sono egualmente attributi che non si trovano in Dante, ma che i ragazzi ricavano dalle loro ricerche preliminari sulla simbologia dei colori e dei numeri nella storia dell'arte cristiana. Oltre che non-colore della luce (che è Dio stesso per tradizione; e che è comunque la nota dominante della rappresentazione dantesca dell'apice del paradiso), il bianco è tradizionalmente associato alla purezza e alla verginità; la rosa è il fiore mariano per antonomasia (d'altronde ricordato da Beatrice nel canto precedente, laddove è fatto cenno alla *rosa mystica*), mentre il dodici è il numero delle stelle della corona dell'Immacolata Concezione secondo l'evocazione apocalittica. Anche nella confezione della "colonna sonora" i ragazzi del Liceo Artistico Munari si discostano da Dante: niente *Regina Coeli*, antifona mariana tradizionale del tempo di Pasqua, ma un'armonia naturale pura, ispirata ad un canto notturno di grilli. Canto che, accompagnato dai lumini di lucciola del video, sembra tradire un desiderio di notti d'estate finalmente spensierate, che il Covid ha, per molti, troppo lungamente trasformato in miraggio.

In definitiva, quello che della scena del trionfo dantesco rimane anche in questo suggello di *A riveder le stelle?* è l'idea che la beatitudine trovi espressione nella fusione di luce e suono ad un alto grado di intensità. Tale intensità può essere solo immaginata dagli esseri umani, come suggerisce il dissolversi nella luce dell'immagine di Maria, fattasi sempre più abbagliante, alla fine del video. La condizione della santità è qualcosa che trascende le capacità sensoriali umane. Dante e i giovani artisti del Munari condividono il pensiero che le chiavi d'accesso più dirette a Dio siano la luce e l'armonia dei suoni, ovvero le realtà più astratte con cui siamo in contatto durante la nostra vita mortale.

Il titolo del video, scelto in seguito a un confronto di classe, ma-

nipola in senso interlocutorio il famosissimo verso finale dell'*Inferno* dantesco. Alla gioiosa sensazione di essere usciti dal peggior incubo che chiude la prima cantica di Dante (e che tanto si è utilizzato, dopo gli inizi della campagna vaccinale, come traduzione in chiave poetica di un desiderio diffuso di ritorno alla normalità pre-pandemica), i ragazzi della IIIC sostituiscono l'aura di dubbio che circonfonde la loro esistenza. Per la gran parte di loro, i regni ultraterreni di Dante – più che spazi reali accessibili dopo la morte del corpo – sono metafora di tappe precise nel percorso individuale di liberazione dal dolore e di conseguimento della felicità. Un percorso terreno, dove l'ascesa al paradiso è possibile, quanto è possibile ricadere nell'inferno. C'è un senso di labilità e impermanenza in quel punto interrogativo che, si sa, non è proprio soltanto ai giovanissimi; ma che sicuramente la volubilità del virus e i continui cambi di protocollo di condotta dei vari governi hanno magnificato soprattutto in loro, più bisognosi di noi adulti di punti fermi e certezze su cui costruire la loro esistenza. La scelta di porre il titolo alla fine del video (prima dei titoli di coda che contengono i nomi dei protagonisti di tutta l'impresa), anziché all'inizio, va proprio nella direzione di suggerire che i vari quadri visionati nel corso del quarto d'ora che precede, piuttosto che come evocazione del percorso lineare di un'anima dalla perdizione alla salvazione (dal dolore cieco alla felicità illuminata), vanno intesi singolarmente, come condizioni che ciascuno di noi può attraversare per approdare ad altra condizione, ma non necessariamente e non necessariamente in modo stabile. Come frammenti, cioè, di storie spirituali diverse che non si succedono l'una all'altra, ma convivono temporalmente. Il punto interrogativo, così, fa delle stelle (della felicità) un qualcosa che non è per tutti e che non è per sempre. E in tal modo dà al video la sfumatura di senso che l'opera avrebbe assunto in un'installazione a polittico: con i quattro video infernali mandati in *loop* su schermi singoli montati a mo' di predella, sovrastati dal video purgatoriale su uno schermo di formato orizzontale, il tutto coronato da una cimasa verticale con l'ascesa di Maria. Idea iniziale di polittico "alla Bill Viola" a cui si è dovuto rinunciare per necessità di semplificazione: una volta ultimata, l'opera d'arte degli artisti in erba del Munari doveva poter viaggiare facilmente[307].

307 Ringrazio Elisa Tagliati per avermi resa testimonianza dell'intendimento originario. Per le installazioni a polittico di Bill Viola, cfr. A. Galansino, K. Perov (a cura di), *Bill Viola*...cit., pp. 143-145.

II. Tempo secondo: arricchimenti (e trafitture) occasionati dai *vis-à-vis* con i sette ragazzi che hanno accettato di rispondere al mio questionario dantesco.

Il questionario contemplava sette domande uguali per tutti, poste a ciascuno in tempi diversi, con preghiera di segretezza (su domande e risposte) fino al compimento di giro. Queste le domande:

(1) Quale il momento più intenso di tutto l'*iter* progettuale? (2) Il palcoscenico e la natura, come spazi di progettazione e/o recitazione, sono luoghi più "potenti" dei luoghi della quotidianità? (3) Cosa sono inferno, purgatorio e paradiso? (4) Il Covid è l'inferno? (5) Dante maestro prima, durante, dopo questo progetto oppure mai? (6) Quale il colore e quale il suono che meglio si associano al lavoro? (7) Quale la parola che meglio riassume il senso di questa esperienza?

Nell'impossibilità di riferire diffusamente quanto mi è stato confidato e nel desiderio di tutelare spazi individuali che mi sono spesso apparsi preziosi e fragili, tenterò, a seguire, una sorta di sinossi senza nomi delle risposte date ai singoli quesiti.

Per quanto riguarda il momento davvero indimenticabile del progetto – tra *tour* dantesco a sorpresa del prof. Mantovani (e, più in generale, frequentazione della parola di Dante), *brainstorming* di classe, progettazione (tra ricerca e disegno) e *making* (come realizzazione e messa in opera di scenografie e costumi, drammatizzazione e collaborazione alla regia dei video) –, tutti i ragazzi sono stati concordi nell'indicare il suo compiersi. Il momento finale, cioè, in cui si sono trovati al San Domenico o sul lungo-Serio, per recitare la propria parte o vedere recitata una parte scritta da loro perché venisse impersonata da altri; oppure, ancora, per vedere se stessi in video, una volta recitata la propria parte. Nessuno degli intervistati nasconde l'emozione profonda del momento; qualcuno di loro si commuove ancora a parlarne, ad un'estranea, a mesi di distanza. In quasi tutti, l'intensità è scaturita dallo stupore di trovarsi di fronte a una sorta di compimento di miracolo: tra difficoltà di confronti serrati in DAD, difformità d'opinione tra intelligenze vivaci, sacche di resistenza di chi meno infervorato dell'impresa, nei mesi di progettazione era spesso serpeggiato lo sconforto di quanti dubitavano che gli spezzoni di video in cantiere avrebbero davvero visto la luce. Tanto più che, per girarli, sarebbe stato necessario uscire dalla scuola – per entrare nel teatro e nel paesaggio della propria cittadina – in un momento storico in cui gli spostamenti erano talmente limitati che anche la scuola era un miraggio ambito. Ma, quasi per tutti, a questa emozione condivisa se n'è aggiunta almeno un'altra. Per chi ha recitato qualcosa che aveva direttamente progettato, c'è stato il miracolo della concentrazione sulla

propria parte che ha consentito al tempo di diventare *kairos*: tempo benedetto che si ferma, diventa corona, perché l'esistenza si amplifica, si fa più intensa. E così, strisciando per terra facendo rotolare per ore un masso di cartapesta, una ragazza timida e razionalmente sorvegliatissima riesce nell'eclissi totale della ragione, sbriglia l'istinto, sente l'enorme fatica fisica che si proverebbe a spingere un macigno. Per chi ha recitato un copione altrui, c'è stata, spesso, la maturata consapevolezza dell'impatto che anche le più piccole azioni possono avere sugli altri, sul pianeta. C'è, allora, chi s'è stupito nel constatare come la minima variazione di pressione del contatto del suo viso e delle sue mani con la superficie di *plexiglass* che accoglieva la creta diluita abbia enormemente contribuito a suggerire l'idea di liquida mutevolezza che pervadeva il video degli *Accidiosi*. Per chi invece non è riuscito a calarsi completamente in una parte che aveva lui stesso ideata, c'è stato lo stupore del video, che surrogava – coi mezzi dell'arte – quanto non era stato possibile all'attore. In questo senso è molto significativo che, tra i *performer* che hanno impersonato gli *Iracondi* sul palcoscenico del San Domenico, quasi nessuno sia riuscito ad urlare in teatro; le urla sono state registrare a scuola, quindi manipolate e infine utilizzate come colonna sonora del video. Chi è riuscito ad urlare confessa di essere salito sul palcoscenico dopo aver ascoltato la musica potentemente psicotropa degli Xiu Xiu dedicata al linciaggio di Mary Turner. Tra chi non è riuscito ad urlare, c'è chi si compiace di come la tecnologia consenta all'artista di superare scogli emotivi della cui origine non si inquieta troppo; c'è invece chi si sgomenta rendendosi conto di trovarsi di fronte ad un autoritratto: da autolesionisti, ci si è puniti per tutta un'adolescenza censurando l'espressione del proprio disagio. È chi scopre che il peccato (anche quello di "non venire fuori dal guscio", non necessariamente la furia iraconda) è un ostacolo. È il telo che vincola i movimenti, imbriglia la libertà. E, se c'è chi ha avuto il coraggio di rispecchiarsi in un autoritratto ascoltando le urla montante nel video finito, c'è chi invece non ha retto e non ha potuto riascoltarsi guardando il prodotto finale. Per gli ideatori che si sono commossi di fronte alla nascita di una creatura che hanno affidata alla recitazione di altri, si è trattato, a volte, di ammirare la pulizia dell'immagine e del suono di un video la cui storia ha conosciuto, viceversa, molte sbavature di rapporto tra progettazione e prove. Altre volte, è bastata la movenza aggraziata – di grazia dell'Eterno Femminino – di una compagna di classe che, nei panni di Maria, ascendeva bianca per dissolversi in un pieno di luce per fare intuire che la propria missione era compiuta. Perché, per molti di questi ragazzi, l'arte vera è ancora arte sacra, capace di farci intuire uno spiraglio di "oltre": di quel Dio che è Mente Cosmica, respiro che attraversa la Natura.

A proposito degli spazi di realizzazione dei video, c'è chi ha trovato soprattutto potente l'immersione nella natura: se si è recitata una

parte nel video del *Purgatorio* o degli *Accidiosi* ha avuto la sua importanza abituarsi, seminudi, agli sguardi dei benpensanti di passaggio, per abbandonarsi quindi in modo progressivo, ma totale, al bene naturale (il tepore del sole, il soffio dell'aria e il canto dell'acqua). Nell'itinerario di reinserimento nel grembo naturale, è stata vissuta come esperienza particolarmente forte l'immersione del volto nel fango predisposto per il video degli accidiosi. Tra chi, invece, ha trovato che ad essere potente era soprattutto il palcoscenico – e non sempre si è trattato di neofiti, perché qualcuno ha avuto esperienze di danza, anche se poche le esperienze dichiarate in ambito di teatro in prosa – la motivazione più spesso addotta è stata che si tratta di uno spazio magico di solitudine e di concentrazione su un obiettivo: anche grazie alle luci puntate addosso, sparisce il resto del mondo ed è possibile focalizzarsi sull'azione che dà un senso totale al momento. In qualche caso, il palcoscenico è stato vissuto – con qualche fastidio – come l'equivalente del basamento di una statua: quando non si è riusciti a vivere se stessi come parte di un'opera d'arte, esso ha quindi agito in direzione contraria alla concentrazione.

Nella testimonianza di qualche giovane artista emergono sporadiche reminiscenze di catechismo e di narrazioni di regni d'oltretomba in rapporto con quelli raccontati da Dante Alighieri e in cui Dante crede. Ma si percepisce, anche, tutta la difficoltà a immaginare una vita che va oltre a quella che vivono qui e ora e che, comunque, si colloca in spazi così difformemente connotati a seconda della condotta nel qui ed ora. Chiamati ad identificare il loro inferno, il loro purgatorio e il loro paradiso, questi ragazzi pensano, piuttosto che a tre regni, a tre gradi di coscienza. Si è tanto più coscienti quanto più ci si libera dalla materia e dall'ignoranza che ci avviluppano. La liberazione non ha nulla di definitivo. Nella nostra vita inferno, purgatorio e paradiso possono coesistere. Inferno è lo sguardo giudicante dell'adulto puntato addosso; è la solitudine; è la sofferenza dell'artista che non si sente capito. Il purgatorio è il cammino; è la riflessione sulla sofferenza quando ancora si è dentro la sofferenza. Il paradiso è l'idea artistica che riesce finalmente a trovare la sua forma liberandosi dal malessere dell'*Es*; è lo star bene che, se anche impermanente, continua a luccicare come la stellina del sogno che trascina chi l'ha conosciuta e perduta.

Per quasi tutti questi ragazzi dire "Covid" è stato indurli immediatamente a pensare, non alla pandemia, ma al *lockdown*. Essi non sembrano cioè essere rimasti troppo turbati dalla potenza mortifera del virus; piuttosto, hanno dovuto reinventarsi – non senza difficoltà – una quotidianità sensata. E, allora, per qualcuno il Covid ha davvero avuto sfumature infernali, perché ha mandato in *tilt* la scuola, sentita come dimensione assolutamente positiva (perché nei rapporti stretti con i compagni di classe spesso si trova il tepore di casa che, invece, tra le mura domestiche si stenta a trovare; o anche perché consente

di dare ritmo, regole, cornice a chi ha difficoltà a gestire il proprio disordine interno). Per altri, il Covid è stato purgatorio: un periodo di riflessione (sofferta), finalizzata soprattutto a definire gli obiettivi della propria esistenza; o l'occasione per curare – lavorando e lavorandoci sopra – un dolore che non si riusciva mai a curare; o una grande possibilità di arrivare al paradiso, in quanto snodo possibile tra materialità infernale e svincolamento spirituale.

A tratti già sinceramente ammirato per la potenza dell'immaginazione e la varietà dei registri linguistici, talvolta fatto addirittura oggetto di approfondimenti autonomi occasionati dalle letture di Guénon e dall'ascolto di Battiato[308], quasi mai identificato con una noiosa materia scolastica, Dante è ora – per tutti questi ragazzi – un compagno di viaggio al quotidiano, una presenza cara tra quelle sempre raccolte nel presente della memoria di ciascuno di noi. Perché lavorare sui suoi versi è stato farlo rivivere ogni giorno; perché lavorare sui suoi versi è stato la via per lavorare su di sé, conoscersi meglio, gestirsi meglio; perché lavorare sui suoi versi è stato produrre bellezza. Soprattutto questo. Ed è conclusione pressoché corale che, se Dante è stato capace di ispirare la produzione di tanta bellezza, allora la sua pagina è una radice vita.

I colori associati al proprio "progetto Dante": il bianco di Maria che ascende; il giallo-verde della vegetazione primaverile del greto del Serio; l'oro della Fortuna; molto rosso, che è quello delle passioni infernali senza freno razionale.

I suoni: campanellini dolci e soffusi, per il paradiso; una pulsazione profonda (come di battito di feto immerso nel liquido amniotico), l'affondare un po' sordo delle piante dei piedi nudi nella creta del greto di un fiume e la dolcezza di un salmo, per il purgatorio; urla, gorgoglio, caos, *dark metal* e silenzio, per l'inferno.

La parola che riassume tutto: libertà; anime (rigorosamente al plurale); stupore; sofferenza (ma bella). Due aggettivi: affascinante; bello. Questo secondo, due volte: in apertura e conclusione di interviste.

III. Tempo terzo. Tempo del concludere.

Un tratto *minimal* accomuna i lavori dei ragazzi del Munari e quelli di Bill Viola che, nutrito di pittura antica, è stato un po' la stella polare nelle loro opzioni di stile. La stessa pulizia di segno, la stessa concentrazione su poche figure (quando non si tratti di una figura soltanto, come nel quadro digitale del trionfo mariano). La stessa amplificazione dell'emozione che passa per il rallentamento del gesto. In entrambi i

308 Ci si riferisce qui eminentemente al saggio *L'ésoterisme de Dante* di René Guénon (1925) e alle canzoni *Il re del mondo* e *Magic shop* dell'album di Franco Battiato *L'era del cinghiale bianco* (1979).

casi, poi, i riferimenti ambientali sono minimi per non interferire con il messaggio che, unico, si vuole passi forte e chiaro; in entrambi i casi, grande è l'attenzione riservata alla mutazione del lume da una scena all'altra (nel caso dei video munariani, in particolare, il lume muta soprattutto a rimarcare la transizione tra cantiche).

«Se cerchi l'esperienza non perseguire la descrizione letterale della cosa. [...] Parli la lingua dell'esperienza [...]» dichiara Bill Viola in un'intervista rilasciata a John Hanhardt nel 2002[309]. È quanto hanno fatto i ragazzi del Munari con la *Commedia*: quelle che hanno confezionato, non sono state descrizioni/illustrazioni delle pagine di Dante, ma lavori diversi – con un senso anche molto diverso da quello che Dante aveva voluto per i suoi versi – perché i ragazzi hanno cercato il senso della pagina di Dante nella loro esperienza quotidiana. E così, Dante viaggiatore immaginario per tre regni ultraterreni nella primavera del 1300, ha ispirato un viaggio diverso – quello verso la comprensione dei propri vissuti e delle proprie esperienze – compiuto da un gruppo di giovani artisti nella primavera 2021. Dante – come uomo-scrittore – ispiratore di viaggio, senza esserne guida. Dante – come scelta di canti della *Commedia* – in viaggio verso sensi non pensati alla prima stesura. Del pari, Dante ha ispirato un viaggio diverso anche a chi ha potuto vedere questi video (e/o, anche meglio, a chi ha presenziato alla giornata dantesca organizzata dal liceo cremasco il 5 giugno 2021): un viaggio verso una miglior comprensione, assai più che di Dante, dei ragazzi che l'hanno letto, interpretato, tenuto vivo.

Nel mio viaggio verso di loro – cominciato a giugno 2021, guardando i loro lavori; continuato, al quotidiano, nell'anno scolastico 2021-22, studiando i loro occhi (che mi seguono o si distraggono) nel contesto-classe – questo, per il momento, quanto ho appreso.

Che lo Stato, la scuola, non solo i loro padri reali (la cerchia ristretta delle loro famiglie) ma tutti gli adulti si sono dimostrati, in tempo di Covid, destabilizzanti. Che è nostro dovere di Ulisse tornare dal mare delle nostre fragilità e dare saldamente la mano a Telemaco nel pezzo di strada che chiede di compiere assieme a noi.

Che la coralità è, per i nostri ragazzi, una dimensione difficile: non hanno poi tutta la voglia di divertirsi in gruppo che viene loro attribuita; lo sviluppo delle dimensioni virtuali li ha fatti spesso rapidamente ripiegare nel solipsismo. Anche come artisti: molti quelli affetti dal "complesso di Michelangelo" che, obbligati dalle modalità del lavoro di gruppo, hanno scoperto quanto sia difficile la dimensione della "bottega di Raffaello". La necessità di concertare saperi e competenze (anche manuali) diversi, occasionata da questo progetto, ha portato molte anime belle a commuoversi pensando che la bellezza del risultato conseguito (tante volte addirittura superiore alle loro aspettative)

309 A. Galansino, K. Perov (a cura di), *Bill Viola*...cit., p. 147.

non sarebbe stata possibile senza la difficile composizione armonica delle disarmonie di opinione e di operato. È una conciliazione che ha reso più saporosi anche i momenti di quotidianità che spezzavano l'intensità del progettare e del realizzare. Come quando, durante le prove, si sono mangiati insieme i biscotti portati da casa.

Che non sono ancora stanchi di tutte le trappole della vita. Che non sono una generazione perduta. Che sono feriti da tante cose, anche dalla loro sensibilità di artisti e da questa strana avventura che è stata – è ancora, mentre scrivo queste righe – la pandemia. Ma che hanno tanta voglia di mettersi in gioco e cambiare. Che credono che quello che conta sia il divenire, non l'essere. Che, come si sono avvicinati e appassionati a teatro e video, che ignoravano quasi del tutto prima di imbarcarsi in questa impresa, ci sia ancora tantissimo da sperimentare. Per sentirsi, magari, ancora così contenti per il fatto di sapersi all'altezza di un linguaggio artistico mai testato, di una sfida vinta.

E che il dispiacere più grande di chi si è messo in gioco di più è quello che io condivido con loro: quello che un'esperienza così bella non lo sia stata davvero per tutti e che non tutti si siano messi in viaggio davvero.

Nel giro di pochi mesi, entro la fine del 2021, *A riveder le stelle?* è entrato nella rosa dei finalisti del concorso *VideoInVersi* di Oderzo ed è stato insignito, il 20 novembre dello stesso anno, del premio della giuria del *FoggiaFilmFestival*[310]. Il video è stato inoltre selezionato per *Un viaggio lungo settecento anni. Immagini per la Divina Commedia*, mostra allestita presso il Museo di Sant'Agostino a Crema (18 settembre 2021-9 gennaio 2022). Ha cominciato, quindi, a sua volta, il suo viaggio di figlio autonomo dalle cure dei genitori. Come è sempre delle opere d'arte che valgono e di cui si è fieri. La loro parte, i ragazzi della ex IIIC a.s. 2020-21 l'hanno fatta: tirare fuori dall'astuccio protetto di una scuola un dono sul cui valore non hanno nessun dubbio e condividerlo, grati e commossi, con le menti e coi cuori capaci di accoglierlo.

310 Come finalista del concorso di Oderzo, il video è stato presentato e proiettato, il 5 settembre, in occasione del *Festival del Cinema di Venezia 2021*. Elisa Tagliati ha presenziato alla cerimonia in compagnia di Elisa Dell'Era, ambasciatrice designata dalla classe.

BERGAMO
Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici comunali
Cassaforte 6.1 (già Delta IX.16) 108

CHANTILLY
Bibliothèque et Archives du Château de Chantilly
ms. 597 63

CHICAGO
University Library
ms. 544 60

CITTÀ DEL VATICANO
Biblioteca Apostolica Vaticana
Barb. lat. 3644 60, 62, 63, 64
Chigi L.IV.109 60, 63
Vat. lat. 3199 63, 64

FIRENZE
Biblioteca Medicea Laurenziana
Ashb. 408 60
Ashb. 827 60
Ashb. App. dant. 3 60
Ashb. App. dant. 7 60
Ashb. App. dant. 9 60
Conv. Soppr. 407 60
Pluteo 26 sin. 2 108, 109
Pluteo 40.13 63
Pluteo 40.18 60, 62, 64, 66, 77
Pluteo 90 sup. 133 60, 63
Biblioteca Nazionale Centrale
Banco Rari 330 60, 63, 64
Biblioteca Riccardiana
ms. 1005 57, 66, 74
ms. 1012 63
ms. 1119 60, 63

LONDON
British Library
Additional 10317 60

MILANO
Biblioteca Nazionale Braidense
AG.XII.2. 57
Biblioteca Trivulziana
ms. 1054 60
ms. 1080 58, 66, 75

MONTECASSINO
Archivio dell'Abbazia
caps. XCVIII, fasc. II, n. 10 (già caps. CI, fasc. IV, n. 44) 48, 66, 71
Casin. 68 40, 41, 42, 43, 66, 67, 68
Casin. 441 39, 40
Casin. 512 44, 66, 70, 71
Archivio privato dell'Abbazia
Carte di Pomposa, fasc. LII, n. 1416 49, 52, 66, 72, 73

NAPOLI
Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III
XIII.C.61 60

OXFORD
Bodleian Library
It. e 6 60

PARIS
Bibliothèque de l'Arsenal
ms. 8506 60
Bibliothèque nationale de France
it. 79 109
it. 1015 109

PARMA
Biblioteca Palatina
Parm. 1438 60

RAVENNA
Biblioteca Comunale Classense
ms. 6; 7 60

ROMA
Archivio della Fondazione Caetani
Misc. 1221/1245 60

Biblioteca Casanatense
ms. 251 60

TORINO
Biblioteca Nazionale Universitaria
N.VI.11 60

TREVISO
Biblioteca Comunale
ms. 1576 60

VENEZIA
Biblioteca Nazionale
Marciana
Italiano Z. 55 63

Non si è indicizzato il nome 'Dante Alighieri'. I nomi latini presenti nelle testimonianze documentarie sono stati lasciati nella forma originaria.

Abardo, R. 44, 45
Abate, E. 135, 141
Accame Bobbio, A. 136
Achitofel 24
Adamo 94, 153
Adriano V, papa 152
Afrodite 150
Aiglerio, Bernardo 32, 33, 35, 46
Albanese, G. 57, 107
Alberico da Rosciate VIII, 107, 108, 110, 111, 112, 113, 114
Alberigo dei Manfredi 139
Alciato, Andrea 99
Aldobrandeschi, Umberto 24
Alessandro IV, papa 47, 49
Alfieri, V. 136
Alighieri, Iacopo 44
Alighieri, Pietro 45
Altavilla, E. 147
Anchise 2
Andreas Christofori 50, 51
Andreoli, R. 122, 140
Anfiarao 24
Angelario, abate di Montecassino 36, 37, 40
Anna, sommo sacerdote 12
Antonelli, R. VII, 56, 57
Aristotele 24, 93
Armour, P. 25
Arnaldo, presule-ladro 19
Arqués Corominas, R. 110
Arrigo da Settimello 55, 57
Asor Rosa, A. 97
Assalonne 97
Assaraco 96, 97
Atlante 19
Augusto, imperatore 35, 49
Aurigemma, M. 58, 135
Avagliano, F. 135
Azzetta, L. 121, 123, 124, 126
Baglio, M. 123, 124, 140
Barbi, M. 34
Barbi, S.A. 121
Bartòla, A. 39
Bartoli, A. 121
Bartolomei Romagnoli, A. 39
Bartolomeo da Brescia 110
Bartolomeo *de Osa* 111, 112, 113
Barzizza, Gasparino 107, 108
Battaglia Ricci, L. 57, 59
Battiato, F. 160
Battistini, A. 20, 26, 27
Beatrice 154, 155
Beda il Venerabile 6
Bellomo, S. 44, 119
Beltramino della Volta 113
Bembo, Pietro 120, 134
Benedetto XI, papa 50
Benedetto, s. VIII, 23, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 46
Benelli, N. 147
Berlioz, J. 18, 23
Bernardi, Guglielmo 111
Bertagni, R. 127
Bertelli, S. 57, 59, 62, 64
Bertoldo di Hohenburg 47
Bertram, M. 43
Bertran de Born 24
Bertrando del Poggetto 99
Bianchi, B. 122, 140
Bianchi, E. 140
Bignardi, M. 145
Billanovich, G. 107, 110
Bilotta, M.A. 42
Boccaccio, Giovanni V, VII, 57, 63, 64, 95, 99
Bocca degli Abati 138, 139
Boezio, Severino 107, 110
Bonaventura da Bagnoregio, s. 56
Bonifacio VIII, papa VIII, 9, 31, 32, 33, 37, 39, 43, 51, 66, 98, 110, 115
Bonizone di Sutri 19
Bonvesin della Riva 15, 110
Borromeo, Federico 108
Boschi Rotiroti, M. 58, 59
Bosco, U. 125, 127, 128, 141, 142
Bossi Fedrigotti, I. 130
Botticelli, Sandro 146, 148, 152
Branca, V. 126
Bremond, C. 18
Brezzi, P. 19
Brogin, S. 18
Bugini, E. IX, 145
Buonarroti, Michelangelo 146, 161
Buono, L. 41
Buti, G. 127
Caccia, B. 107
Caifa, sommo sacerdote 12
Cairoli, B. 120
Calvi, Donato 112
Camerini, E. 140
Cammarota, M.G. 109
Cantelli Berarducci, S. 18
Capaccioli, P. VIII, 119
Caplet, A.M. 33, 35

Cappellini, E. 146
Cappi, D. 64
Caravita, A. 41
Carella, S. 147
Carlo I d'Angiò, re di Sicilia 45
Carlo II d'Angiò, re di Napoli 38, 48
Carlo il Grosso, imperatore 10
Carlo Magno, imperatore 9, 10, 112
Carlo Martello, re dei Franchi 48
Carnini, M.L. 145
Carozzi, C. 2, 3, 5
Carrara, Michele Alberto 112
Casavecchia, R. 38, 40, 41
Casini, T. 121, 122, 123, 124, 140
Cassagnes-Brouquet, S. 42
Cassani, C. 147
Cataldi, P. 130, 131, 135, 141
Catone Uticense, Marco Porcio 63
Cavallo, G. 17, 18
Cavazza, F. 10
Cavour, C.B. conte di 120
Cederna, C.M. 55
Celestino V, papa VIII, 31, 32, 33, 35, 36, 37, 39, 40, 41, 42, 43
Cencio, prefetto di Roma 19, 21, 23, 27
Centauri 4
Cesario di Heisterbach 18
Chiamenti, M. 45
Chiavacci Leonardi, A.M. 20, 27, 128, 129, 136, 141
Chiesa, P. VIII, 6, 93, 97, 99, 103, 104
Chimenz, S.A. 125
Chiodin, N. 145
Chiodo, S. 58
Ciccarese, M.P. 7, 17
Ciccuto, M. 59
Cicerone, Marco Tullio 93
Clémencet, S. 50, 52
Clemente IV, papa 48
Colasanti, G. 49
Conforte, M. 147
Contini, G. 124
Coppo di Marcovaldo 12
Corradino di Svevia, re di Sicilia 45, 46, 47
Corrado di Eberbach 18
Corrado IV di Svevia, re di Sicilia 34, 46, 47
Corrado, M. 108
Cortesi, M. 110
Corti, M. 25, 28, 141
Corvo, Guglielmo 114
Cosmo, U. 26
Costa, P. 122, 140
Costantino, imperatore 98
Costanza, regina d'Aragona 48
Cottignoli, A. 20
Cremaschi, G. 107, 110, 112
Creusa 97
Cristo 2, 3, 5, 12, 64, 97, 101, 102, 115, 154, 155
Cristofolini, P. 120
Croce, B. 121, 123, 124, 126, 127
Crova, C. 49
Cùnningham, M. 131
Curiazi 97
Curione, Gaio Scribonio 24
Cursi, M. VIII, 55, 59, 61
Curtius, E.R. VII, 55
D'Acunto, N. 19, 20, 39
Dalì, S. 146
D'Ancona, A. 121
D'Andrea, Giovanni 41
Dardano 97
David, re d'Israele 24
Del Buono, O. 151
Dell'Era, E. 147, 162
Dell'Omo, M. VIII, 31, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 46, 49
Del Lungo, I. 140
De Robertis, T. 58
Derville, A. 114
De Sanctis, F. 120, 121, 123, 124
De Santis, S. 57, 58
Desiderio, abate di Montecassino 19
Diazzi, M. 147
Didone 97
Dinzelbacher, P. 17
Di Salvo, T. 141
Di Stefano, L. 147
Domenico di Guzmán, s. 44
Dominus Nicolaus 13
Dondaine, A. 46
D'Onorio, B. 38
Douglas, A. 151
D'Ovidio, F. 121, 122, 126
Drithelm 7
Durante, Guglielmo 110
Easting, R. 116
Eckert, B. 37
Eichhorn, W. 36
Eleonora di Provenza, regina d'Inghilterra 49
Ellero, D. 93
Enea 1, 2, 15, 25, 96, 97
Enoch 3
Enrico da Susa 110
Enrico di Saltrey 11, 13
Enrico VII, imperatore 98, 103
Enrico III, re d'Inghilterra 49
Eracle 1
Erasmo da Montecassino 34
Euclide 93
Eugenio IV, papa 52
Fabri de Peiresc, N.-C. 108
Facchini, U. 18
Farinata degli Uberti 47, 50
Federici, V. 36, 43
Federico di Fürstenberg 49
Federico II di Svevia, imperatore 31, 32, 33, 34, 44, 47, 132
Feller, L. 35
Fenzi, E. 103, 108
Ferri Piccaluga, G. 116
Ferrillo, C. 147
Filippo della Lana 111
Fioretti, F. 141
Fiorilla, M. 95
Formisano L. 57
Fornasari, G. 20
Fournié, M. 42
Francesca da Rimini 125, 130, 137
Francesco I, re di Francia 134
Frascino, S. 123, 141
Fraticelli, P. 122, 140
Frederigus Doni 50, 51
Frederigus Raynaldi 51
Friedberg, A. 43
Friesenhahn, H. 37
Frugoni, A. 25, 26
Fumagalli, E. 25
Furlan, F. 103
Gabriele, arcangelo 155
Galansino, A. 150, 161
Galli, I. 147
Gallori, F. 57
Galvano da Bologna 57, 58
Garavelli, B. 141
Gattola, E. 39
Genette, G. 55
Gentili, S. 57
Gerardus de Parma 52
Gervasio di Tilbury 18
Ghidetti, E. 124
Giacomino da Verona 15
Giacomo di Vitry 18
Giannantonio, P. 45
Gianni, B.F. 20
Gigliotti, V. 40
Giovanna I d'Angiò, regina di Sicilia 61
Giovanni, abate di Montecassino 48
Giovanni da Castrocielo 38
Giovanni del Virgilio 119, 135
Giovanni di Garlandia 109
Giovanni, monaco di S. Vincenzo al Volturno 36
Giovanni XXII, papa 99
Giovanni Teutonico 41
Giovanni Tignoso, prefetto di Roma 19
Giretti, F. 147
Gisalberto di Bergamo 110
Giuda 12
Giustiniano, imperatore 96
Gobi, Jean 114
Goffredo da Trani 110
Goffredo II della Bassa Lorena, duca 21
Goffredo I detto il Barbuto, duca di Toscana 21, 22
Grabher, C. 140
Grandi, E. 147
Gregorio I Magno, papa 6, 7, 17, 32, 46
Gregorio IX, papa 34, 44, 110
Gregorio X, papa 45, 115
Griffini, C. 145
Grossi Turchetti, M.L. 57
Grumelli, famiglia 108
Guadagnino, L. 153
Guénon, R. 160
Guglielmetti, R. VII, 1, 17, 18
Guglielmo, abate di Montecassino 35, 36
Guglielmo di Malmesbury 10
Guido da Baisio 110
Guido di Montfort 5
Guillelmus Raynaldi 50, 51
Guiraud, J. 50, 52
Guiraud, J.-F. 35
Guiso, G. 147
Günter, G. 19
Hagemann, W. 33
Hanhardt, J. 161
Herbst, Johannes (Oporinus) 99
Herde, P. 36, 37, 41, 43
Hilhorst, A. 3
Hindman, S. 61
Hòllander, R. 122, 142
Iacobus Teci 50, 52
Iacomo della Lana VIII, 57, 111
Iacopo da Varazze 13, 18, 116
Iacopo dei Pazzi 138
Inglese, G. 57, 132, 141
Inguanez, M. 41
Innocenzo III, papa 50, 52
Innocenzo IV, papa 47
Irranca, F. 116
Isaia 3
Isidoro di Siviglia 24
Jamme, A. 112
Jauss, H.R. 131
Jiroušková, L. 3
Jugie, P. 112
Kaeppeli, T. 114, 115
Kempf, F. 35
Koller, W. 47
Kuttner, S. 41
Landolfo, conte d'Aquino 44
Lanfredi, A. 147
Lapidge, M. 6
Latini, B. 146
Lavinia 97
Leccisotti, T. 32, 34, 44, 49
Ledda, G. 17, 20, 26
Le Goff, J. 3, 7, 115, 116
Le Monache, M. 145
Leonardi, C. 17, 18
Leonardo da Vinci 61, 129
Leopardi, G. 134, 149
Liebermann, F. 34
Lisio, G. 140
Livraghi, L.M.G. 59
Lo Monaco, F. 108
Longhi, Guglielmo 111
Longo, U. 18
Longoni, A. 25
Luard, H.R. 116

Lucano, Marco Anneo 12
Lucifero 12
Ludovico il Bavaro, imperatore 99
Ludovico il Pio, imperatore 9
Luiso, F.P. 19
Luperini, R. 130, 131, 141
Lutero, Martin 134
Macario, s. 46
Macrobio, Ambrogio Teodosio 107
Maddalo, S. 61
Maggioni, G.P. 11, 13, 116
Maglio, G. 24
Malatesta, Paolo 130, 137
Malato, E. 20, 44, 45, 57, 58, 60, 103, 107, 132, 134, 142
Mall, E. 116
Mandel'štam, O.E. 130
Manfredi di Svevia, re di Sicilia VIII, 31, 33, 34, 46, 47, 48, 49, 50, 51
Mantovani, S. 145, 146, 157
Manzari, F. 61
Marazzi, F. 49
Marchesi, S. 142
Marchi, A. 130, 141
Marcozzi, L. 17
Mari, G. 109
Maria, madre di Gesù 42, 59, 60, 145, 146, 154, 155, 156, 158, 160
Marini, A. 43
Marrocchi, M. 21
Marrow, J.H. 61
Martini, Francesco di Giorgio 61
Martini, Simone 60, 66
Martinus de Parma 52
Martone, M. 149
Mattalia, D. 141
Matthew Paris 34
Maurer, A. 46
Mazzotti, M. 19
Mazzucchi, A. 20, 44, 45, 57, 58, 60, 107, 109
Medici (de), Lorenzo di Pierfrancesco 148
Melnikas, A. 41
Meluzzi, C. 44
Menestò, E. 17, 18
Menghi da Viadana, Girolamo 115
Mercantini, A. 38
Meus Raynaldi 50, 51
Mezzetti, C. 49
Miglio, L. 57, 59
Mineo, N. 127
Minguzzi, E. 132
Minus Christofori 50, 51
Momigliano, A. 126, 141
Mondadori, A. 128
Montanari, F. 141
Montanari, G. 25
Montesquieu, C.-L. de Secondat, barone di 55
Mordek, H. 35
Morgan, A. 3, 17, 23
Munari, B. IX, 145
Mussato, Albertino 136
Nembrini, F. 132, 133, 142
Nesso 4
Nibia, Martino Paolo (detto il Nidobeato) 44
Niccolò II, papa 18
Niccolò III, papa 9
Nichetti, L. 147
Nicola, abate di S. Vincenzo al Volturno 36
Nicola da Frattura 36, 38, 39, 43
Nobili, S. 20
Onofrio, abate di S. Spirito di Sulmona 35
Orazi 97
Orderico Vitale 18
Orfeo 1
Ovidio Nasone, Publio 12
Owen, cavaliere irlandese 11, 13
Pagano, S. 52
Pallavicino, Uberto 47
Palma, M. 41
Pantoni, A. 34
Paolo Diacono 112, 113
Paolo, s. 1, 2, 3, 15
Papìa 24
Paravicini Bagliani, A. 20, 112
Pascoli, G. 134
Pasinetti, I. 147
Pasquazi, S. 24, 25
Pasquini, E. 26, 128, 141
Pasquini, L. 12
Patrizio, s. 11, 12, 13, 113, 116, 117
Patroni, G. 147
Pellegrini (o *de Peregrinis*), Bartolomeo 112, 113
Pellegrini, L. 61
Pellegrini, P. 103
Pennington, K. 41
Perella, F. 125
Perov, K. 150, 156, 161
Perrault (Peraldo), Guglielmo 18
Persico, T. VIII, 107, 108, 109, 110, 113
Personeni, D. VI, VII, 17
Pertile, L. 24
Petoletti, M. 107, 108, 109, 113, 114, 135
Petrarca, Francesco V, VII, 25, 63, 112
Petrocchi, G. 1, 119
Petrucci, A. 55, 56, 57, 58
Petrus Christofori 50, 51
Petrus de Berardis 108
Petrus de Nibiallo 108
Pflug, G. 37
Piccolo, M. 147
Picone, M. 17, 19
Pier Damiani, s. VIII, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 25, 26, 27
Pier della Vigna 138
Pietrobono, L. 140
Pietro, castaldo di Sora 48
Pietro di Atina 42
Pietro il Venerabile 18
Pietro Lombardo 34, 110
Pietro III, re d'Aragona 48
Pietro, s. 3, 31, 98
Pilato, Ponzio 97
Pinelli, Gian Vincenzo 108
Pio IX, papa 52
Piovanelli, P. 2
Pipino il Breve, re dei Franchi 7
Pirandello, L. 134
Polo de Beaulieu, M.-A. 18, 114, 115
Pomaro, G. 57
Poncet, O. 112
Pontari, P. 57
Ponzio, abate di Montecassino 35
Porena, M. 126, 127, 141
Porta, G. 115
Potthast, A. 50, 52
Pricoco, S. 6
Puppo, M. 120
Quaglio, A.E. 26, 128, 141
Quaglioni, D. 103
Rajna, P. 121
Ravasi, G. 153
Rea, R. 103
Reggio, G. 127, 128, 141, 142
Reindel, K. 18, 21, 25
Ricasoli, B. 120
Riccardo, abate di Montecassino 47
Riccardo di S. Angelo 30
Riccardo di Verdun, abate di Saint-Vanne 21, 22, 23
Rinaldi, M. 135
Roberto d'Angiò, re di Napoli 114
Rocco, s. 116
Roddewig, M. 44
Rodolfo di Coggeshall 14
Roedel, R. 122
Romualdo, s. 19, 46
Rosa, G. 116
Rossi, L.C. 57, 109
Rossi, V. 125, 126, 127, 130, 140, 141
Rousseau, J.-J. 55
Russo, E. 41
Russo, V. 121, 124
Sala, G. 141
Salvetti, Lanfranco, vescovo di Bergamo 113
Sambugar, M. 141
Sandron, R. 127
Sangiovanni, R. 145
Sanguineti, E. 130
Santoro, D. 48
Sanzanni, V. 147
Sanzio, Raffaello 161
Sapegno, N. 127, 129, 130, 141
Saraceno, L. 19
Savigni, R. 20
Savino, G. 58
Sbrilli, G. 131, 142
Scartazzini, G.A. 121, 122, 124, 125, 140
Scharff, G.P.G. 107
Schmidt, P.G. 14
Schrimpf-Patey, A. 35
Sclosa, V. 147
Scozia Civardi, E. 147
Segala, Alessio 115
Segre, C. 17, 28
Seneca, Lucio Anneo 107, 108
Sensini, M. 122, 125
Seppelt, F.X. 38
Sermonti, V. 141
Signorini, M. 64
Silverstein, T. 3
Simonelli, F. 49
Simonetti, M. 6
Sinibaldo, Landolfo 44
Skopas, scultore greco 148
Spinelli, N. 147
Spitzer, L. 133
Stalmans, N. 21
Stazio, Publio Papinio 107
Stefaneschi, Iacopo 38
Stefano di Bourbon 18
Steinberg, J. 103
Steiner, C. 140
Striccha Raynaldi 51
Sudati, S. 147
Tabarroni, A. 93, 97, 99, 103, 104
Tagliani, R. 18
Tagliati, E. 66, 145, 147, 156, 162
Taviani, P. 116
Telemaco 161
Tengus Ugucionis 50, 52
Teodino, abate di Montecassino 33
Teseo 1
Thurkill 14
Tiberio, imperatore 97
Tinti, R. 116
Tiraboschi, G. 112
Tnugdal, cavaliere irlandese 13
Tommaseo, N. 140
Tommaso, abate di Montecassino 35
Tommaso d'Aquino, s. VIII, 24, 31, 34, 44, 45, 46, 51, 110, 151
Tornotti, G. 130, 141
Torquati, M. 61
Torraca, F. 123, 124, 127, 140
Turner, M. 158
Turoldo, D.M. 153
Uguccione da Pisa 24
Ulisse (o Odisseo) 1, 161
Umberto di Romans 18
Urbano IV, papa 33, 47, 49, 50, 51
Vallone, A. 120, 121, 122, 125, 127
Vandelli, G. 124, 125, 129, 132, 140

Van Egmond, W. 61
Vegezio, Publio Flavio
Renato 110
Ventura, A. 147
Venturi, G.A. 140
Vernani, Guido 97, 99
Vian, P. 40
Vico, Giambattista 120
Villa, C. 108, 109
Villani, Giovanni 45, 115
Vinay, G. 97
Vincenzo di Beauvais 10
Viola, B. 150, 151, 156, 160, 161
Virgilio Marone, Publio
v, 1, 2, 15, 25, 63, 98,
107, 137, 138, 139, 150, 152
Visconti, famiglia 61
Visconti, Rodolfo 113
Vitaletti, G. 26
Walther, H. 109
Welter, J.–T. 17, 114
Wilde, O. 151
Witte, K. 122
Wynfrith (Bonifacio),
missionario anglosassone
7, 9
Zazo, A. 33
Zecchini, L. 147
Zini, A. 25
Zolesi, E. 141
Zucchetti, G.P. 107, 110, 112
Zunica, Diego 115

1999
ITINERARI
DANNUNZIANI

1999
LUIGI ANGELINI
TRA LIBRI, RIVISTE
E GIORNALI
a cura di Piervaleriano
Angelini

1999
TERRITORIO
E FORTIFICAZIONI
a cura di Graziella
Colmuto Zanella

2000
ORGANI, CEMBALI
E PIANOFORTI,
CAMPANE, ORGANETTI
E PIANOFORTE
A CILINDRO
Giosuè Berbenni

2001
LA MATEMATICA
E LE SUE APPLICAZIONI
a cura di Gianfranco
Gambarelli

2003
Territorio e fortificazioni
CONFINI E DIFESE
DELLA GERA D'ADDA
a cura di Graziella
Colmuto Zanella

2003
TRA LE CARTE
DI DON ANGELO
GIUSEPPE RONCALLI
Ermenegildo Camozzi

2003
Territorio e fortificazioni
IL SISTEMA DIFENSIVO
DI MARTINENGO
a cura di Riccardo Caproni

2004
FORTUNATO LODI
ARCHITETTO DELLA
NUOVA PRETURA
URBANA DI BERGAMO
Davide Ravaioli

2006
DIVERTISSEMENTS
SULL'ORGANARIA
BERGAMASCA
Elena Bugini

2010
Siste, viator, lege ac luge
GIOVANNI BATTISTA LANZI
Marina Vavassori

2010
I VOLTI DELLA
GENEROSITÀ
Maria Mencaroni Zoppetti,
Antonia Abbattista
Finocchiaro

2010
1810–2010
NELLA STORIA
DELLA CITTÀ
a cura di Maria
Mencaroni Zoppetti

2015
POSSIAMO DIRLO GRANDE
ANTONIO FOGAZZARO
Erminio Gennaro

2017
VALERIANO
COLLEONI
DA MARTINENGO
Donato Fasolini

2019
OCEANI PERDUTI,
SABBIE MOBILI,
FIUMI VOLUBILI,
VULCANI SOPITI
Grazia Signori

2020
LOST OCEANS,
SHIFTING SANDS,
CHANGING RIVERS,
RESTING VOLCANOES
Grazia Signori

2021
TE.BE. XIII
Le carte della memoria

2021
CEPPO DI GRÉ
Grazia Signori

2021
1629–1630
CALAMITOSI
TEMPI DI CONTAGIO
Laura Billa,
Nazzarina Invernizzi